

دوائر النقد الأدبي

أ. د. / أحمد يوسف علي

وكيل كلية الآداب للدراسات العليا

دوائر النقد الأدبي

الناشر
الأنجلو المصرية

الناشر

الأنجلو المصرية

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٢٢٢٩/٨٩

أما قبل

فهذه مجموعة من الدراسات المتنوعة في آفاق النظرية النقدية ، لم أكتبها في وقت واحد ، ولم تكن الدواعي إلى كتابتها واحدة ، بل كانت نتاج أوقات متباعدة ، ودواع متباينة، وهي أشبه بدوائر الماء الساكن حينما يلقي فيه بحجر ، فإن دوائره تتسع وتزداد اتساعاً حتى تتباعد عن مركزها ، ولكنها لا تفقد أبداً تعلقها بنقطة البدء أو محور الارتكاز .

ولم يكن غريباً أن أكتب في نهاية العقد الثامن من القرن العشرين بحثاً عن كيفية قراءة النص ، وأقصد به ، النص النقدي، لاعتقادي وقتها أن النص النقدي قراءته قراءة مشكلة، إن لم تكن ملتبسة . فهذا النص كأي نص من النصوص التي تثير اهتمامنا ، هو نتاج ثقافة معينة ، وظرف تاريخي واجتماعي ، ونتاج اكتناز عشرات من النصوص التي سبقته ، تجلّي بعضها جلياً فيه ، وتوارى بعضهما الآخر ، وإن لم يفقد تأثيره ، وهذا الإطار الذي تجادل معه النص النقدي ، يمكن أن نسميه إطار التكوين ، وهذا يختلف عن إطار آخر يمكن أن نسميه إطار التفسير ، وهو إطار يتباين من قارئ إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر ، ومن ثقافة إلى ثقافة ، كما تختلف أدواته ونتائجه . وحاولنا في تناول هذا النص أن نتبين كيف صاغ هذا الناقد

رؤيته الجمالية لفن الشعر في إطار علاقته بتقاليده ، وفي إطار علاقته بنص مواز له ، وأعلى تأثيراً منه هو القرآن ، وكيف تأثرت هذه الرؤية الجمالية بموقفه الفكري الاعتقادي من مسألة الإعجاز القرآني، وآفاق التداخل الثقافي بين الثقافات العربية واليونانية وغيرهما من الثقافات .

نقول لم يكن غريباً أن نفعل هذا في ذاك الوقت ، وأن نعود إلى مصطلح النص في العقد الأخير من القرن العشرين لنقف على سيرورته في نسيج الثقافة النقدية عامة على تباين أزمائها وأقطارها وأطرها كما نقف على مكوناته ، وتنوع النصوص ، وتعدد وظائفها، وكيف يكون النص نتاج نصوص أخرى على الرغم من طابعه الفردي الخالص .

والفرق بين الكتاتين ، فرق بين الخاص والعام ، أو فرق بين الجزئي والكلّي ، فالكتابة الأولى اجتهدت في اكتشاف المبادئ الجمالية في نص نقدي مشتبك مع نصوص عقدية وفكرية عند رجل هو أبو بكر الباقلاني أما الكتابة الثانية فكان منطقها منطقاً كلياً عاماً في آفاق النظرية النقدية على تعدد أصولها وأوطانها وأزمائها .

والنص النقدي نص مؤسس مثل النص الأدبي أو كما يسميه آخرون النص الإنشائي . وهو نص مؤسس بما يعني أنه

ليس نصًا تابعًا رلاً متعلقًا بأذبال النص الأدبى ، وإن كان هذا الأخير هو شغله ومداره ، كما أنه نص مشغول بالبحث عن الجمال الأدبى سواء أكان فى حقة تاريخية ممتدة أو كان متعلقًا بنموذج فردى من النماذج العبقريّة ، أو كان متحررًا من هذا أو ذاك ساعيًا إلى تأسيس مبادئ نظرية كلية عامة تفسر تطور الأنواع الأدبية كما تفسر علاقة النقد الأدبى بغيره من أوجه النشاط الفكرى فى مختلف مجالات المعرفة والعلم .

ووظيفة النص النقدى على هذا النحو تفرض عليه أن يكون سباقًا إلى التبشير بآفاق جديدة فى الفكر والفن ، وطرائق التذوق الجمالى ، وأن يكون فى أحيان كثيرة صادمًا للأذواق السائدة ، ومعلنًا معها ما نسميه بالقطيعة المعرفية سعيًا وراء تأسيس معرفة جديدة تؤدى إلى إنتاج أدبى جديد- كما تؤدى إلى إنتاج قارئ غير تقليدى يتعاطف مع كل ما هو أصيل وفردى ومتميز .

هذا الأفق الذى نراه للنص النقدى هو ما حاولت الكشف عنه بأسلوب عبنى فى الدراسة المسماة " نحو النص فى فكر مندور النقدى "

فالنص النقدى عند مندور نص توافرت له كل الصفات التى أشرنا سلفًا كما توافرت فى شخصية مندور نفسه ، وهى

شخصية متعددة الأبعاد ، متجاوزة الحدود الجغرافية للثقافة ،
قادرة على أن ترى منظر الغابة من أعلى نقطة في الفضاء ، كما
هى قادرة على الخوض في دروبها وأحراشها ، والعودة بصيد
ثمين من الطباء والطيور والغزلان وأندر الثمار .

ارتأت هذه الدراسة أن مندور في فكره النقدي كان من
المبشرين بالنقد الجديد المعتمد على صياغة مفاهيم جديدة
لطبيعة الأدب ووظيفته من ناحية وطبيعة لغته من ناحية أخرى ،
كما يعتمد على تحديد وظيفة الناقد الجديد وأدواته وعلاقة هذا
النقد بما حوله من علوم ، وما هو مستقر من ثقافات مساعدة
أو مناوئة ، كما يعتمد على صياغة مفاهيم محددة لعلوم : تاريخ
الأدب وعلوم البلاغة من جانب ، والأجناس الأدبية القديمة
والمتطورة والناشئة من جانب آخر . واعتمد مندور على تاريخ
الأدب والنقد والبلاغة من ناحية وعلى علوم اللغة والأصوات
من ناحية أخرى في تأسيس رؤية نقدية تعيد للنص الأدبي وضعه
الذى أهدر واستقلاله الذى ضاع .

وإذا كنا حتى الآن نشيد بدور الناقد ، فإن المبدع قد
يمارس دور الناقد والمبدع معاً في الكشف عن رؤيته الجمالية
للفن الذى يكتبه وهذا ما وجدناه ممتداً عند شعرائنا القدامى
الكبار ابتداءً ببيشار وأبي نواس ، ومروراً بأبي تمام وابن الرومى ،

وصولاً إلى أبي العلاء المعرى ، وانتهاءً بأمثال صلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهما . وكان ابن خفاجة واحداً من هؤلاء الشعراء الكبار عاش في بيئة الأندلس ، واستغرقته قضايا، وكتب لديوانه مقدمة نظرية تضمنت رؤيته فن الشعر من حيث علاقته بتقاليده الثابتة ، وعلاقته بوظيفته ، وعلاقة هذه الوظيفة بطبيعة لغة الشعر ، ولم يكتف ابن خفاجة بذلك ، بل بث نظراته خلال ديوانه عن طريق النثر ، أو الشعر .

ودرستنا هذه تعد دائرة من الدوائر العديدة التي يحتضنها هذا الكتاب ولا تكتمل هذه الدوائر إلا بإلقاء الضوء على دور المكان بمعناه الثقافي في تفسير كثير من مقولات النقد الأدبي ، مثل القلة والكثرة وصلة كل منها بتحديد معيار تصنيف الشعراء عند ناقد مؤرخ مثل ابن سلام ومثل البداوة والحضر وصلة كل منهما عند الجاحظ في البحث عن قيمة النص الشعري ، ومثل الصورة الشعرية وارتباطها بالمكان ارتباطاً يبدو من الصعب على القارئ أن يفهمها إلا إذا فهم المحتوى الثقافي للمكان .

وإذا كانت الدائرة الأولى قد بدأت بالنص. النقدي أو الإنشائي ، فإن هذا النص أولاً وأخيراً هو حدث كلامي هدفه الأخير أن يصل إلى الناس ، ومن هنا كانت الدائرة الأخيرة من

دوائر النقد في هذا الكتاب هي البحث عن نموذج الاتصال الأدبي ، والكشف عن العوائق التي تحول دون ذلك .

ومن ثم فإنه يبدو لي أن دوائر النقد الأدبي في هذا الكتاب دوائر متقاربة ومتجاوبة اجتهدنا في الكشف عن طبيعة كل دائرة على حده كما اجتهدنا في هذا التقديم في تحديد صلة كل دائرة بالأخرى على الرغم من تباعد أوقات كتابة هذه الدوائر وربما تباين دواعي الكتابة . هذا وبالله التوفيق ، ومنه العون والمغفرة .

أحمد يوسف على

١٧ / ١٠ / ٢٠٠٤

يا منظر ظلالك يا منظر ظلالك
يا منظر ظلالك يا منظر ظلالك
يا منظر ظلالك يا منظر ظلالك
يا منظر ظلالك يا منظر ظلالك

١ - فقه المصطلح:-

المصطلح الجديد كائن جديد. قد يأتي إلى الوجود في ظل اهتمام بالغ به وحفاوة شديدة تعكس الحاجة النفسية والعقلية إليه. وقد يأتي إليه في ظل حاجة شديدة من الزهد فيه والعزوف عنه، وصد عن سبيله، والدعوة إلى منع الإحسان إليه. وذلك إما لطرافته وغرابته، وقدرته الشديدة على مراوغة العقل والوجدان، ومن ثم استعصائه على أن يستجيب للأنساق المعرفية السابقة عليه في بيئة ما. وإما لقربه وألفته ومشابهته لما هو سائد ومستقر إلى درجة الامتزاج به أحياناً.

والمصطلح قد يكون ابن بيئته. أقصد قد يحمل الجنسية العرقية أو القومية. وينمو في مهد من المهاد ويشب وينضج وقد لا ينضج. وقد يكون وافداً مهاجراً مثلما يهاجر الإنسان من بلد هو الأصل إلى بلد هو المهجر، يعيش فيه، ويعاني فترة من الزمن حتى يتطبع. فيألف المكان ويألفه أهله. وينسجم مع زمانهم. ويصبح أحد أنسجته.

ولكنه ساعة البحث عن الجذور وعن الهوية لا ينسى أهل المهجر أن البلد بلدهم ولا ينسى المهاجر أن وطنه الأصلي ما زال

يسكن في أعماقه وجداناً وعقلاً. وهكذا تتمايز الأشياء. وتمايزها أساس تألفها. وكذلك تتمايز المفردات في كل لغة بعد أن كانت منتظمة في بنية معجمية هي إحدى بنيات لغة ما.

ويكتسب المصطلح - وهو مفردة لغوية أو أكثر - بعداً جديداً أو أبعاداً تحقق له وجوداً خاصاً لا في بنية معجمية لغوية، ولكن في بنية معرفية علمية، وفي بيئة جديدة تحقق له الديقوع والانتشار، بل وحقه في التنقل والترحال والهجرة إلى أوطان لم تكن له من قبل. كما تحقق له دوراً وظيفياً يخاطب به العقل عند فئة من الناس يمثلون مجتمعاً خاصاً، لغتهم اتفاقية مصنوعة قدت من جسد اللغة الأم، تقوم على المشاكلة والاختلاف معاً، ذات أبعاد دلالية منضبطة. فالمصطلح إذن هو لغة داخل اللغة تشاكلها وتختلف معها. يتداولها طائفة من المهتمين في علم ما أو مجال معرفي ما. له بيئته التي ينمو فيها ويتبلور. وله وطنه الأصلي ووطنه الجديد. ومن ثم نقول له تاريخه باعتبار أن التاريخ وعاء الفعل الإنساني.

وفق المصطلح أمر ضروري، قبل فقه النص بوصفه مصطلحاً أيضاً. وأعني بذلك التوقف عند الأبعاد اللغوية والمعرفية للمادة المعروفة بـ "المصطلح". فقد حددت المعاجم العربية دلالة هذه المادة بأنها ضد الفساد فيقال: صلح الشيء كما دلت النصوص

العربية على أن من دلالات هذه المادة الاتفاق وبين المعنيين تقارب دلالي فإصلاح الفساد بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم.

أما الفعل (اصطلح) فقد ورد في أحاديث نبوية كثيرة، وذكرته معاجم عربية منها لسان العرب وتاج العروس. وقد وردت في العبارات الآتية من الأحاديث النبوية " اصطلاحا على أن لنوح ثلثها " اصطلاح أهل هذه البحيرة " اصطلاحوا على وضع الحرب " اصطلاحنا نحن وأهل مكة " يصطلح الناس على رجل " وتوضح هذه المواضع دلالة الفعل " اصطلاح " بأنه مرادف للفعل اتفق " وكلا المصدرين " اصطلاح " و " مصطلح " لم يرد في القرآن الكريم أو في الحديث الشريف أو في المعاجم العربية القديمة في رأى علماء اللغة المعاصرين^(١).

وفي سياق آخر يرد استخدام هذا المصدر " اصطلاح " وهو سياق تاريخ العلوم في الحضارة العربية الإسلامية إذ تخصصت دلالة هذا المصدر لتعني الكلمات التي اتفق عليها أصحاب تخصص ما للتعبير عن مجموعة من المفاهيم. وكذلك استخدام المصدر الميمي " مصطلح " والفعل " اصطلاح " في هذا السياق من الدلالة.

ومن ذلك ما كتبه الجاحظ في البيان والتبيين عن أهل الكلام بأنهم " اصطلاحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب

اسم" ^(٢) وكذلك اهتم المحدثون بما سموه " مصطلح الحديث " وعرفوه كذلك باسم " الاصطلاح " وميزت علوم اللغة " اصطلاح النحويين " و " اصطلاح اللغويين ". وثمة مؤلفون آخرون عبروا عن المصطلحات بلفظ " كلمات " وأفاد مؤلفون آخرون في التعبير عن المصطلحات بكلمة " ألفاظ " على نحو ما نجد في عنوان كتاب " المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين " لعلي بن يوسف الآمدي. ويفضل كثير من الباحثين المتأخرين والمحدثين كلمتي " اصطلاح " و " مصطلح " على الكلمات الأخرى غير المحددة للدلالة على هذا المعنى. وقد سمي التهانوي معجمه " كشاف اصطلاحات الفنون " وهو أكبر معجم للمصطلحات في الحضارة الإسلامية. وينشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة قوائم ألفاظه الاصطلاحية مستخدماً في عنوان كل مجلد منها وفي داخل كل مجموعة كلمة " مصطلحات " وهناك أيضاً تسمية ذلك التخصص الذي يبحث القواعد العامة لهذه الألفاظ الاصطلاحية بعلم المصطلحات TERMIN OLOGY.

ويبدو من هذا السياق اللغوي والمعرفي الذي تقدم أن فقه المصطلح عند العرب كان ثرياً ومؤثراً، وأنه نما في ظل ازدهار العلوم والمذاهب الفكرية الكبرى، وأنه يدور حول معنى كلي يمكن أن تترجمه عبارة علي بن محمد الجرجاني ت ٨١٦ هـ " الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية شيء باسم بعد نقله عن موضوعه الأول لمناسبة بينهما أو مشابھتهما في وصف أو غيرها" (٤) وهي عبارة تتفق مع ما صدرنا به هذه الفقرة من البحث إذ أشرنا إلى مفهوم المصطلح وارتباطه ببيئته ، كما تلتقي هذه العبارة في جوانب كثيرة مع المتخصصين في علم المصطلح الذين يرون أن المصطلح مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أوبالاحرى استخدامها وحدد في وضوح. وهو تعبير خاص ضيق في دلالاته المتخصصة وواضح إلى أقصى درجة ممكنة.

١ - المثاقفة والمصطلح:-

ما من أمة إلا خلا فيها اصطلاح، أخذت به وأعطت. وفهمت وهضمت وأنجزت منجزها التاريخي الكبير الذي لم يأت من فراغ. بل أتى نتيجة التساؤل المستمر لا حول واقع معطى، بل بغية بناء واقع جديد. هو الواقع المبني الذي تتجسد به ألوان المعرفة ويحقق فيه الإنسان ذاته. ومنه تنشأ خصوصية الاصطلاح. فالمصطلح

إذن ينشأ معبراً عن ظاهرة أو واقعة، أو حدث عقلي أو نفسي. أى أنه- فى هذه الحالة- يمثل أعلى درجات التجريد مما يحقق له صفة الكلية والعمومية والشمول. والظاهرة هى مجموع المفردات الحسية المتشابهة التى قد يخفى أمر تشابهها ويدق. ويجمعها المصطلح فى إطاره التجريدى الكلى. ويبلغ العلم أعلى درجات تقدمه ببلوغ المصطلح أعلى درجات تجريده.

وإذا ما انتقلنا من العموميات أو التجريد إلى التخصيص والتحديد فى تفكيرنا هنا، قلنا إن الظرف التاريخى الراهن للفكر العربى، والعلم العربى خاصة ظرف عجيب، فرض شكلاً من أشكال "المثاقفة لا يدل على صيغة التفاعل التى يحملها هذا الاشتقاق " المثاقفة" وما تعنيه فى الأغلب من وجود طرفين أو فريقين تتوفر فيهما الندية العقلية والمادية. وأقصد بالمادية القدرة على قراءة " الواقع المعطى" وصولاً إلى " الواقع المبنى" أى وصولاً إلى تحقيق منجز علمى حضارى ينبع من خصوصية الواقع التاريخية، وخصوصية ثقافته ودينه. وبذلك يتوفر لدى الفرد- وكذلك الأمة- ما تفاعل به عطاء فى مقابل الأخذ.

ولكن الذى حدث أن ظرفنا الراهن جعلنا فى موقف من يأخذ دائماً ولا يجد عنده ما يعطيه، فراح يفتش فى التاريخ، فوجد

أن أسلافه صنعوا إنجازاً عظيماً متعدد الأبعاد، فداخله العجب بأسلافه، وراح يزهو بهم على من يأخذ منهم. ونسى المشكل الحقيقي الذى يواجهه وهو: كيف يصنع إنجازاً عظيماً يضاف إلى ما صنعه الأسلاف. وشرط هذا الإنجاز أن يكون متميزاً متفرداً كالبصمة كما فاتته - وهو ما زال فى حالة العجب والخيلاء - أن يفقه منجز أسلافه ليطور ما هو قابل للتطوير والتنمية متواصلاً مع أنسجة حياته المعاصرة، وليدع ما هو للتاريخ. شاهداً أصيلاً على عظمة الأسلاف وقدرتهم.

ومن ثم يمكن أن نقول إن فعل المثاقفة فى حقيقته لم يتم لعدم توفر شرطيه: فقه الواقع وفقه التاريخ. وبناء على هذا صارت علاقتنا بالآخر - على كل مستوياتها - علاقة المتلقى أو إن شئت فقل علاقة المستهلك لا المنتج أو علاقة الزبون على حد قول مالك بن نبي المفكر الجزائري المعروف.

فى هذا الإطار من التلقى يستوى كل ما نتلقاه: السلعة بالعلم والفكر بالموضة. وأنظمة الحكم ووسائل الانتقال المريحة. وبما أننا لسنا رجالاً واحداً ولا امرأة واحدة، ولا لوناً واحداً، ولا عقلاً واحداً، ولا ثقافة واحدة. ومن ثم ولا توجهات واحدة، فإن كلاً منا يبحث عما يرضيه فى السوق الكبيرة عند الآخر. لذا تجد الصورة العامة لنا

متداخلة الخطوط، متقاطعة إلى حد التنافر، ولا تجد أفعالنا الكبرى
أفعالاً حقيقية مصدرها نحن، وغايتها نحن، ولكنها في الحقيقة رد
فعل إما لإنجاز الأسلاف الذين صنعوا تاريخنا وحافظوا على
عقيدتنا. وإما رد فعل للآخر الذي يتباين معنا في مصدر علمه، وفي
غاياته الأخلاقية والكونية، على نحو يسيطر علينا فيه الإبهار
والإعجاب بكل ما يفعله. بل بلغ الأمر ألا نكتشف قيمة شيء ما:
حدث أو أثر أو شخصية. أو اتجاه فكري أو علمي إلا إذا أزاح هذا
الآخر عنه البتار وزكاه.

ومع أن العقل العربي والمسلم قد اهتم اهتماماً يفوق
الوصف بالنص ومشكلاته ابتداءً من النص الأكبر والأقدس القرآن
الكريم، وانتهاءً بالنص الشعبي الشفاهي، المنطوق غير المكتوب،
ومجالات إبداع هذا العقل دليل على ذلك عند الأصوليين
وقواعدهم في تناول النص، وعند اللغويين وتناولهم نصوص اللغة
تدويناً وتصنيفاً وعند المفسرين على اختلاف بيئاتهم الفكرية
وعصورهم، وعند البلاغيين على تباين مدارسهم ونضج أدواتهم من
عصر إلى عصر، وعند النقاد الذين تشابكت أنسجتهم الثقافية
وتفاعلت مع النص الشعري خاصة، وأنتجت له معجماً وافياً من
المصطلحات التي تصفه.

أقول مع أن هذا العقل قد اهتم بالنص كل هذا الاهتمام ومع أن حضارتنا العربية الإسلامية هي حضارة فقه النص سواء القرآن الكريم أو النص الأدبي على اختلاف ألوانه ومستوياته، فإن اكتشاف النص وموقعه في بؤرة الشعور الفردي والشعور الجمعي، وأثره في تنمية نظرية نقدية معاصرة، كل ذلك لم يتم بوصفه فعل مبادأة، لا دفاعاً عن الذات، إلا بعد أن جاءتنا سلعة الآخرين ابتداء من دي سوسير في مطالع هذا القرن العشرين، وانتهاء بژولان بارت وتشومسكي في نهايات القرن نفسه.

قالوا لنا: ما النص؟ وما حدوده؟ وما مستوياته؟ وما خصائصه؟ وما وظيفته في بناء المعرفة؟ وما طرق تفسيره؟ وماذا فيه من علامات الحضور وعلامات الغيبة؟ وما صلته بالجنس الأدبي وكيف يعاد بناء النص أو تكوينه؟ وحينئذ عاد إلينا وعينا المفقود. فأخذنا ما عند الآخر ووقفنا به عند حدود الزمن المعاش الذي يجمع بين النار والجليد. وظهرت لدينا مصطلحات: النص والقراءة والمؤلف وموت المؤلف، والتناص والحضور والغيبة في النص. والنص المفتوح والنص المغلق وذاكرة النص، ووقفنا إزاءها مشدوهين وتبلورت هذه الدهشة في أبحاث عن "قراءة النص" و "مفهوم النص" و "لذة النص" و "البحث عن النص" و "النص المغسول" و "المشكلة والاختلاف في النص" و "أدبية النص" كما ظهرت

الدعوى حول إنشاء علم يتضمن ما أسموه " مضمونية النص " فى
مقابل ما أسموه " نصوية النص ".

وصار الأمر على هذا النحو مشكلة: حضارة تراثها فقه النص
ومع ذلك لم يتبلور لديها مصطلح النص على النحو التام. وواقع
ثقافى علمى معاصر يطرح علينا إشكاليات النص ومنظومة
مصطلحاته. وبين هذا وذاك أين دور الذات الفاعلة؟ ومن ثم فإن
هذه المشكلة تطرح هذه التساؤلات: ما النص؟ أقصد ما النص فى
تراثنا النصى؟ وما صلته بما هو مطروح الآن من مفاهيم النص
المتباينة بباين مدارس تفسيره؟ وما صلة النص بنصوصيته وما ألوانه
ومستوياته؟ وما حدوده: جملة، فقرة، عدة فقرات، إشارة أو منظومة
من الإشارات؟ وما صلته إن كان أدبياً بمشكلة المعنى فى ظل المثار
حول العلاقة بين العلم والشعر؟!

٢- السياق التاريخي:-

من البين فيما سبق أن الاهتمام بالنص عندنا الآن جاء من خلال علاقة المثاقفة التي بدأت تاريخياً- وما زالت مستمرة- منذ بداية النهضة العربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر. ولأن المثاقفة تمت في ظرف تاريخي غير متكافئ فإن بواعت اهتمام الآخر بالنص وقضاياها لم تكن هي نفس البواعت عندنا، فمع تطور البحث عند الأوروبيين في نظام الخطاب الأدبي ابتداء من دي سويسر وريتشاردز وأوجدن وحتى الآن، ظهرت الحاجة إلى تطوير جهاز الخطاب وموضوعه النص، ويتصل بعلم العلامات الأدبي الذي اتخذ النص الأدبي موضوعه كما اتخذت اللسانيات من مطلق النص اللغوي موضوعاً لها، ونتج عن ذلك تأسيس مفهوم النص.

وقد مثل النص أهمية كبيرة في سياق الحضارة الحديثة التي اكتشفت أهميته البالغة في تاريخ الحضارات، ومن ذلك أن ظهور المصطلح "النص" ارتبط بظهور عدد من المؤسسات في المجتمع البشري وتطورها أهمها الكتابة من حيث كونها وسيلة يتجاوز بها الإنسان ضعف الذاكرة وفعل الزمن إذ يتحول المقول شفاهة إلى جسر مستقل بوجوده يخترق العصور. وهذا الاستقلال الوجودي يجعل من النص المكتوب وثيقة ملازمة عليها تقوم مؤسسة

الدولة بكل جوانبها القانونية والدينية والتعليمية والأخلاقية، بل إن تصور كثير من ركائز مؤسسة الدولة لا يمكن أن ينهض خارج النص الذى تتعدد ألوانه من قانونية وسياسية ودينية واقتصادية وإبداعية. ومن هنا للنص فى تاريخ المجتمع الإنسانى أهميته القصوى إذ إن المعرفة كلها تتلخص فى النص إذ هو حافظها. ونظراً لأهمية النص - من حيث هو وثيقة - ظهرت علوم عديدة تدرسه، فعلم الآثار مثلاً يبحث عن النصوص القديمة يستنطقها لاستكناه ما خبأت من علامات شاهدة على العصور الماضية، وكذلك علم التاريخ والأنثروبولوجى والاثنولوجى وعلوم أخرى يعكس اهتمامها بالنص موقعه فى الاهتمام بالمعرفة الإنسانية فيد وسيلة إثبات موقف أو مبدأ من مبادئ عديدة كاملة و "الظاهر والباطن" فى الفكر العربى الإسلامى مثال على ذلك.

إن هذا السياق التاريخى يبرهن على موقع النص فى تاريخ الحضارات وعلومها وعلى اهتمام الفكر الأوربي المعاصر به فى ظل اهتمامه بنظام الخطاب المرتبط بعلوم الاتصال. وهذا يعنى أن النص بوصفه مصطلحاً فى "علم النص" لم يكن منجزاً عربياً على الرغم من ارتباط الحضارة العربية الإسلامية بالنص ولكن هذا لا يعنى ألا تكون فى الموروث العربى بوادر وعى ببعض أبعاده حتى وإن لم تبوب أو تصنف التصنيف العلمى المعاصر.

٣- بدايات الوعي:-

الموروث العلمى والفكرى العربى متعدد الأوجه والمجالات،
واستدعاؤه كله أمر فوق الطاقة فى هذا الموقف، والتماس بؤادر
الوعي بالنص واشكالاته قديماً يمكن أن نجدها فى الشعر. فالشعر
ديوان العرب. قامت عليه لغتهم، وعليه دارت عقولهم. يقول امرؤ
القيس:

وجيد كجيد الرثم ليس بفاحشٍ

إذا هى نصته ولا بمُعْطَلٍ

ويذكر الزمخشري فى " الأساس " قوله " نص الحديث إلى صاحبه "
ويؤيده بالبيت

نص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة فى نصه

يتخذ اللغويون من البيت الأول دليلاً على أن معنى النص - فى
اللغة - هو الارتفاع والإظهار والانتصاب ويتجه الزمخشري إلى أن
معنى النص هو توثيق النسبة إلى صاحبه برفعه وإسناده. ويرى
الأصمعى فى الصحاح للجوهري مادة " نص " أن " النص هو السير
الشديد من الناقة حتى تستخرج أقصى ما عندها " (٥).

وهذه المعاني المعجمية كلها تعود إلى جامع واحد هو الارتفاع والإظهار سواء على المستوى الحسى أو على مستوى إظهار حقيقة النص بنسبته إلى صاحبه أو على مستوى بذل الجهد واستخراج القوة الكامنة في الكائن هدف الإفادة.

ومع أهمية هذه الدلالات فإنها لا تكتمل في الإشارة إلى دلالة النص إلا بالوقوف على مادة "نسيج" التي وردت في شعر امرئ القيس وبوبها الزمخشري في "الأساس" وابن منظور في "اللسان". فمن دلالة هذه المادة يمكن أن نربط بينها وبين ما سبق، كذلك يمكن استدعاء دلالة النسيج عند النقاد والبلاغيين. يقول امرؤ القيس:

فتوضحُ فأنمقراًدُ لم يَتَشْ رَسْمِها

نما نسجته من جنوب وشمال

فعل "النسيج" في هذا البيت يرصد نشاط الريح في الدار ويبلور. فأصل هذه المادة اشتقاقياً هو ضم شيء إلى شيء آخر أو تركيب شيء فوق شيء آخر طويلاً وعرضاً فالزمخشري يقول "فالريح تنسج رسم الدار والتراب والرمل والماء إذا ضربته فانتسجت له طرائق كالحبك" وفي "اللسان" "أن الريح تنسج الربيع إذا تعاورته ريحان

طولاً وعرضاً لأن الناسج يعترض النسيجة فيلحم ما أطال من السدى" (١).

النظرة الكلية إلى هذه الدلالات ترصد ثوابت تفيد في تبين مفهوم النص. الثابت الأول:

التوثيق وهذا يعنى التحرى في نسبة كلام ما إلى صاحبه، لولاه ما كان الأمر يستدعى توثيقه أو رفعه إلى صاحبه، وهنا نلاحظ أهمية ارتباط النص بصاحبه.

الثانى:

أن من معانى النص استخراج أقصى طاقة ممكنة كامنة في كائن أو شيء. ولو ربطنا هذا المعنى بصاحب النص أو منشئه لظهر لنا أن هذا المنشئ يستخرج من مادته اللغوية أقصى ما يمكن من طاقة نصوصية.

الثالث:-

أن دلالة النسيج تشير إلى ما يحدثه المنشئ في اللغة التي يستخدمها. فكما أن النسيج هو ضم شيء إلى شيء طولاً وعرضاً، أى أنه تركيب خيوط مفردة تركيباً يفضى بها إلى شكل، كذلك عمل المنشئ مع مفردات اللغة. ومن ثم فإن النص بهذا المعنى

هو التجسد فى شكل لغوى، ويكون التفاضل بين النصوص مرده درجات الإتقان والجودة فى تشكيل اللغة، ومرده وظيفة النص.

أما عند البلاغيين والنقاد، فإن الجاحظ يرصد دلالة النص الشعرى فى أنه " ضرب من النسيج" بينما اتجه أغلب البلاغيين والنقاد الآخرين إلى الربط بين كيفية إنتاج النص الشعرى وإنتاج الفنون التشكيلية كالزخرفة والصياغة والنسيج والرسم. وهو ربط لا يخلو من دلالة ولا يفارقه الهدف. أما الدلالة فالتركيز على صفة الصانع شاعراً كان أو صائناً أو ناسجاً أو زخرفياً. وما يتطلبه هذا التركيز من جمال الشكل ودقة التكوين والتفاعل الوجداني بين المادة موضع التشكيل وبين الصانع. أما الهدف فيرتبط بالجمال الشكلي الذى جعله ابن طباطبا مدار اللذة فى الشعر هذه اللذة التى لا ترضى العقل فقط بوصفه معيار الصواب عنده، ولكن ترضى أيضاً الحواس. فلكل حاسة مجالها الذى يتفق مع طبيعتها، وهى تبحث عنه فى النص أياً كان نوعه.^(٣)

ويمكن القول إذن إن هذا التحليل قد افضى بنا إلى مجموعة من الثوابت فى فهم النص عند العرب يمكن أن نتوصل بها فى فهم إجراء النص فى الإصطلاح على كائن لغوى. فهو يطلق على ما به يظهر المعنى أى الشكل الصوتى المسموع من الكلام أو

الشكل المرئى منه عندما يترجم إلى المكتوب. وفي النقد المعاصر نجد " أن الشكل الصوتى يمثل آخر طور يبلغه الكلام فى تولده "البنية السطحية". إذ ينطلق تركيب الملفوظ من الأساس حيث تجتمع العناصر المقولية بالصيغ الصرفية الحاصلة فى المعجم ثم تنتظمها القواعد التركيبية فى بنية تطابقها بنية دلالية "البنية العميقة" ثم تجرى على هذه البنية تحويلات تأخذ بعدها شكلاً صوتياً هو ما يمثل حدثاً يسمع وينقل عن طريق قناة ما فيما يرى تشومسكى^(٨). إن هذا المفهوم المعاصر لتفاعل البنيات فى النص يركز على مفهوم آخر يجمع هذه البنيات هو مفهوم الاتساق، فهل كان عند الموروث البلاغى والنقدى العربى مفهوم يجمع وحدات النص أو عناصره؟!

٤- النظام جامع النص:

للإجابة عن التساؤل السابق، ينبغى أن نقف على مجموعة من النصوص الجمالية التى تجسد فكرة التفاعل بين بنيات النص التى أشار إليها النقد المعاصر بالاتساق وهو مفهوم دلالى سنقف عنده- ويبدو لى أن ليس هناك ناقد عربى واحد قدم نصاً أو نصوصاً متكاملة فى هذا الإطار. وهذا يعنى أن تفكيرنا لا بد أن يتجه إلى النظر فى نصوص النقد العربى أو البلاغة بوصفها نصوصاً متساندة أو

متكاملة وأنها ذات سياق معرفي عام في ظل حضارة ارتبطت بفقته النص ارتباطاً قوياً. ومن هنا يمكن أن نلتمس عند بلاغي أو ناقد ما لا نلتمسه عند غيره، وأن نلتمس عند كاتب كأبي حيان التوحيدي ما قد نفتقده عند ناقد كالآمدي وهما معاً من أبناء القرن الرابع الهجري. وأن نلتمس عند هؤلاء جميعاً ما يمكننا من تحقيق هدفنا.

فقد عبر النقاد العرب والبلاغيون بعدة مصطلحات عن مفهوم النظام مثل "النظم" و"المشاكلة" و"الرصف" و"الائتلاف" و"البناء". دفعهم إلى ذلك أن "النظام" "قاسم مشترك بين مختلف الأشكال التعبيرية"^(٩) وأشكال التعبير عندهم متعددة ندركها من خلال الربط السابق بين عمل الشاعر بوصفه صنعة، وبين عمل أصحاب الصناعات الجميلة الأخرى. إن "النظام" أساس بنية هذه الأشكال، وهو في الوقت نفسه محور التفاضل كما يشير أبو حيان في "الإمتاع والمؤانسة" بقوله "التفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر إنما هو في هذا المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً"^(١٠) وما "التأليف والرصف" إلا مرادفان للنظام.

ويمكن لنا أن ندرك أبعاد هذا المفهوم "النظام" - وهو أساس بنية النص - من خلال وظيفته وأهميته، فهو مصطلح "يتسع لثنائية اللفظ والمعنى معاً والكلام عامة"^(١١) وقد عكس الفكر العربي

وعيه بهذا المصطلح في نصوص كثيرة أكدت دوره الوظيفي. نأخذ منها اثنين أولهما لقدامة بن جعفر في وصفه مستويات الكلام. فهو يرى أن هناك مستويين للكلام الأول الكلام الغفل وهو الكلام الذي لا يؤدي وظيفة لفقده وحدته التركيبية ويصفه بأنه " مضطرب التركيب، مشتت النظام، متشعب الالتئام، ينافي معناه لفظه، ويباين مغزاه نظمه"^(١٢) فعلة هذا الكلام أنه خلا من النظام فانعكست الآثار السلبية على بنيته التركيبية السطحية وعلى بنيته الدلالية العميقة. وبالطبع يتقابل هذا المستوى من الكلام عنده بالمستوى الثاني الذي انسجمت فيه البنيان على أساس "النظام" ويصفه قدامة بأنه كلام " دمث المباني والمتالي. رقيق الحواشي. مطرد السياق. حسن الاتفاق. متسق النظام. معتدل الالتئام. مستمر الرصف. معتدل البناء"^(١٣).

أما النص الثاني فلأبي حيان التوحيدي الذي كان شغوفاً بالتساؤل المستمر ومن ذلك، تساؤله "لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر في كلمة من كلام وقد اجتل شيء منه. وبيت قد انحل نظمه، ولفظ قلق مكانه: هات بدل هذا اللفظ لفظاً. ومكان هذه الكلمة كلمة، وموضع هذا المعنى معنى، نهافتت قوته، وصعب عليه تكلفه، وبعل بمزاولة ذلك رأيه، ولورام إنشاء قصيدة

مفردة أو تحبير رسالة مقترحة كان عسرها عليه أقل، وكان نهوضه بها
أعجل؟! (١٤).

إن تساؤل التوحيدى تأسيس لمفهوم النظام من خلال
وظيفته داخل النص. إنه ينظر إلى النص من زاوية المنشئ و زمن
الإنشاء. وبالقطع هو يتحدث عن منشئ مبدع لا عن مجرد
منشئ، ومن ثم يتحدث عن شكل من النص هو النص الأدبى
الذى تتحقق أدبيته من نموه وترابطه ونظامه أى تتحقق فى
داخله، ولا توجد خارجه. وعليه فهناك فرق إذن بين النص الأدبى
والكلام الأدبى أساسه فكرة البنية التى لا نهوض لها إلا بالنظام.
فإذا كان النقاد العرب على امتداد زمنهم قد أدركوا أن من صفة
الأدبية خاصة التحول الدلالى والإيقاع، وهما من مقومات الكلام
الأدبى، فإن هذه الأدبية لا وحدة لها ولا وجود إلا النص. وما النص
إلا نظام.

ودخول أبى حيان إلى فكرة النظام من زاوية المنشئ
يعنى أن هذه الفكرة لا تتولد إلا فى رحم عملية الخلق نفسها أى
أن ساعة التكوين أو الإبداع هى ساعة التشكل الذى يحمل فى
ثناياه أبعاد هذا النظام الذى يبدو على مستويات تشكيل اللغة
معجمياً وصوتياً وصرفياً ونحوياً، كما يبدو على مستويات الدلالة

الصغرى، والدلالة الكبرى. وعلى مستوى علاقة هذا المولود
بنظائره فى تاريخه. وعلى هذا نستطيع أن نقول - مع أبى حيان -
إن عملية التكوين إذا تمت اكتمل "النظام" ولحظة الاكتمال هى
سر صعوبة التدخل فى تعديل ملامح هذا الكائن الجديد لأن مجرد
هذا التعديل هدم للبنية القائمة أو انتقاص من وجودها. وهو الأمر
الذى رفضه أبو تمام حينما ذكره أحد الناس بأن فى شعره قصائد
أقل من قصائده المحكمات، فلو أنه نظر فيها لكان أفضل، فكان
جوابه إن هذه القصائد مثل ما عند المرء من البنين فيهم الصحيح،
وذو العاهة، وربما كانت العاهة سر تعاطفه وحبه لهم.

ولو تحدثنا بلغة علم النفس الإبداع، فإن صعوبة التعقيب
مردّها أن "المتعقب ينظر فى النص خارج زمن الإنشاء. فإعادة
نظام الخطاب إنما هى إعادة هذا الزمن وهذا مستحيل. ومن هنا
فصعوبة التعقيب أكثر من لحظة الابتداء لأن المتعقب يروم إصلاح
"نظام" معين قد تم، فى حين تخف معاناة منشئ "النص" ^(١٥) لأنه
يعمل دون اعتبار "نظام معين" سابق أى أنه لا يحتذى، ولا يصب
فى قالب بل إن تقدمه فى لحظات التكوين يعنى دائماً إزدياد
وجود ملامح نظام جديد.

وهذا ما دفع أبا حيان التوحيدي في "المقابسات" إلى المقارنة اللافتة بين الفعلين فعل الإنشاء. وفعل "الترقيع" تأكيداً لمقولة النظام. فيقول "رفع ما وهى يحتاج إلى تدبير قد فات أوله من جهة صاحبه الأول. ومن كان أولى به. وكان كالأب له وذلك شبيه بعلم الغيب. وليس كذلك إذا افترع هو كلاماً، وابتدأ فعلاً. واقتضب حالاً يستقل حينئذ بنفسه، ولا يحتاج فيه إلى شيء كان من غيره"^(١٦). إن فعل الإنشاء له غايته وقوته. وفعل "التعقيب" أو "الترقيع" بلغة أبي حيان هو ابتداء لنظام جديد قائم على وجود نظام سابق وهذا أشبه بالنبات الطفيلي الذي يعتمد وجوده على غيره، يستمد منه قوته وغايته. وفرق بين القوتين والغايتين في الفعلين. على حد تعبير هذا الفيلسوف:

"وفي الجملة كل مبتدئ شيء شيئاً ففوة البدء فيه تفضى به إلى غاية ذلك الشيء. وكل متعقب أمراً قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيقه يفضى إلى حد ما بدأ به في تعقيقه، ويصير ذلك مبدأ له. ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين المتعقب"^(١٧). وكأنني أسمع صوت أبي حيان يقول إن المبتدئ / المبدع مكتشف يزداد قوة بازدياد ما يكتشفه من مساحات في النفس والكون والإنسان والقيم. واكتشافه ذو غاية والغاية لا تفارق النظام. فالنظام أساس نصه ومنتهاه. أما المتعقب فهو متبع يسير في طريق كثر سلاكه على حد

تعبير أبي العتاهية في حديثه مع محمد بن منذر ولأن المتعقب متبع فليس لديه ما يحفزه ولا ما يدهشه من لذة الاكتشاف. ولذلك تكون غايته أن "يفضى إلى حد ما بدأ به في تعقبه" ويطرسخ ذلك "مبدأ له" على حد كلمات أبي حيان. وباختلاف المبتدئ عن المتعقب، يختلف النظام، ومن ثم تتفاوت النصوص. ومن "ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ وبين المتعقب" (١٨).

الاستنتاج

وخلاصة هذا الطواف أن الوعي العربي القديم في مصادره اللغوية والبلاغية النقدية طرح ثوابت حول مفهوم النص انطلقت من معاناة النصوص، واختلاف بيئات التذوق. وأن النصوص التي بلورت هذه الثوابت من الصعب أن نجدها كاملة في مصدر بعينه. وهذا شأن ثقافتنا حتى عصر المطبعة والكتاب، ثقافة منطوقة شفاهية، يغلب عليها الملفوظ أكثر من المكتوب، حتى بعد أن دونت. وقد أدى هذا إلى أن المفاهيم كانت تلقى، قبل أن تكتب. وخطاب الجمهور في حلقات الدرس أو حلقات المدارس في قصور الخلفاء والوزراء، له تأثيره في توجيه العقل إلى سرعة الجواب، وحضور البديهة. وإن شئت مزيداً من الأمر فارجع إلى "الامتناع

والمؤانسة" أو "المقابسات" أو فارجع إلى ما وصلنا من تراث الجاحظ أو الأمدى أو عبد العزيز الجرجاني أو غيرهم.

ورأينا أن هذه الثوابت تدور حول المنشىء، ومادة الإنشاء، والشكل المنشأ كما رأينا ارتباط هذه الثوابت بمفهوم النظام على أساس أنه جامع بنية النص. ويمكن أن نستنتج من هذا عدة ملاحظات:

أولاً:-

الإشارة إلى أن مفهوم النص يتضمن تعدد مستوياته أى أن هناك أشكالاً متباينة من النصوص. رأينا ذلك فى إشارة قدامة إلى " الكلام الغفل" أو إلى صفاته، وإلى ما يقابله وهو الكلام الإنشائي وتتبع أبو حيان هذا الأمر من خلال المفارقة بين المبتدىء/ المبدع وبين المتعقب/ المتبع. كما تأكد أيضاً من خلال الربط بين مفهوم "النسج" الذى قدم الجاحظ فكرته وبين مفهوم الإنتاج فى الصناعات المماثلة للصناعة الأدبية. وأن الهدف إتقان الشكل. ومع تفاوت قدرات المنتجين، تتفاوت جمالية الأشكال التى ينتجونها.

ثانياً:-

أن مفهوم النص عندهم لا ينصرف إلى مجرد الكلام حتى وإن توفّر له بعده التأثيرى فالْبائع الذى ينادى معلناً عن سلعته يستخدم صيغة لغوية هدفها التأثير على المستمع ومن هنا يكون مدار الأمر عندهم على التكوين الذى يفضى إلى بناء لغوى تتحقق فيه -لا خارجه- صفات الأدبية أو الإبلاغ.

ثالثاً:-

أن إنتاج هذا النص ليس هدفاً فى حد ذاته، بل ينتهى إلى "غاية" يدركها القراء أو الجمهور على تباين مستوياته.

رابعاً:-

أن النص اللغوى- إن كان يدل على أحد أنظمة الاتصال فى المجتمع- فليس هو النص الوحيد. فهناك أنظمة دلالية أخرى موازية للغة سواء فى الصناعات الموازية لصناعة الأدب، أو فى الطبيعة، أو فى ثقافة المجتمع عامة. وهنا ندخل فى البعد الإشارى لأنظمة الدلالات بحيث يصير النص اللغوى نظاماً لا يمكن أن يفهم حق الفهم إلا فى ضوء علاقته بالأنظمة الدلالية الأخرى. وفى ضوء

علاقته بتقاليده أيضاً. فما من صنعة إلا لها تقاليد فيها من جوانب
الثبات مثل ما فيها من جوانب التحول.

هـ- تشابه واختلاف:-

كثيراً ما تتفق الأمم في بدايات الوعي بالأشياء، أو الوعي
ببعض المفاهيم، ومن ذلك أننا لاحظنا أن بدايات الوعي بدلالة
النص عند العرب تمثلت في الرفع والإظهار والنسبة وهي دلالات
تلتقي عند حد إظهار شيء في النفس إلى الوجود، وتأكدت هذه
الدلالات بصورة أوضح عندما ارتبطت دلالة النص عند العرب
بدلالة "النسج" وما يدور فيها من التركيب والتوليف، فإن مجرد
إظهار الشيء إلى الوجود لا يكفي إلا إذا كان ذا معنى تركيبى،
وهذا ما لاحظناه في فقرة "بدايات الوعي" كما أن هذا المعنى
التركيبى ليس خلواً من جامع لبنيته هو النظام الذى تجلى فى
مناقشة الفقرة السابقة "النظام جامع النص".

هذه الأفكار التى دارت حول النص وبنيته وجدنا ما يشبهها
تماماً فى بدايات الوعي فى الفكر الأوروبى. فأصل دلالة "النص"
فى اللغات الأوربية الحديثة هو "النسج" أو "النسيج" يدل عليها
اللفظ الإنجليزى TEXT المأخوذ من الأصل اللاتينى TEXTUS.

وبعلل رولان بارت ورود هذه الدلالة أو المعنى فيرى أن هناك علاقة في البداية بين النسيج أو النسج بوصفه مادة منتجة وبين النص بوصفه كذلك مادة منتجة أو أنه اتخذ على أنه ستار من الحكم المسبق يتوارى وراءه، بشكل أو بآخر المعنى - ويقصد الحقيقة - شيئاً فثيئاً أصبح هذا النسيج العجيب يحتل في جوانحه فكرة خصبة. حيث يصنع النص ويتهاى عبر متشابكات من القيم والدلالات والأبعاد والخبرات متلاشيات في هذا النسيج، وفي هذه العناصر المشكلة أجزائه^(١٩).

وقد اتجه رولان بارت تصاعدياً من الربط بين دلالة النسيج ودلالة النص بوصفهما صناعة إلى التركيز الحاد على بنية النص داخلياً وخارجياً أو حضوراً وغياباً. وهما مفهومان سوف نقف عندهما. وإلى التركيز على وحدته الدلالية التي تنطلق من مفهوم "الاتساق" أو الانسجام الذي يقابل مفهوم "النظام" في الفكر العربي مع اختلاف السياقات التي أدت إلى إنتاج هذين المفهومين في الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية المعاصرة.

ولمتابعة نمو مفهوم "النص" بوصفه مفهوماً نقدياً معاصراً، سوف نعتمد بشكل أساسي على الجهد الذي قدمه هاليداي في دراسته عن "الاتساق في النص" وذلك من خلال المنظور اللساني

الوصفي. بالإضافة إلى الاستفادة من أبحاث تناولت نسيج النص
وسيميائيته وأشارت إلى نحو الجملة ونحو النص، وذلك في إطار
لسانيات الخطاب عند فن ديك وغيره من المعاصرين.

ويبدأ هاليداي من مطلق النص بمعنى أنه يتحدث عن
النص دون صفة، ومن ثم فإنه يرى أن كل متتالية من الجمل مبدئياً
تشكل نصاً شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو علي
الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات. تتم هذه العلاقات
بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر
وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة. وتسمى هذه العلاقات إما
علاقات قبلية أو علاقات بعدية حسب تعلق العنصر بالآخر.

ومن الواضح أن هاليداي يركز على العلاقات بوصفها أساس
الترابط بين الجمل وهذا يعني أن الجمل هي أساس النص
ومحوره، ولكن هذا لا يصح على إطلاقه في رأيه لأن " النص
يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً نثراً أو شعراً، حواراً، أو مونولوجاً،
كما يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها،
من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في
لقاء هيئة، وإذا كان النص يتكون من جمل فإنه يختلف عنها
نوعياً"^(٢٠) إن هاليداي يرى إذن النص ليس بالضرورة مجموعة من

الجمال لأنه قد يكون جملة واحدة، وقد يطول فيصل إلى مجموع مناقشات يوم بأكمله، كما يرى أن الجمال رغم ضرورتها ليست هي الغاية كما أنها ليست إلا وسيلة. "إن النص وحدة دلالية، وليست الجمال إلا وسيلة يتحقق بها النص. ولكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة" (٣١).

إن معنى النص وحدة دلالية أن الجملة لم تعد هي الوحدة الدلالية الأولى على المستوى التركيبي لأنه لا قيمة لها خارج سياق ما، لذلك أصبحت الجملة ضميمة داخل بناء هو نفسه أصبح وحدة دلالية قد تصغر فتقع في إطار جملة وقد تكبر فتصل إلى مرحلة كبرى. ويحكم هذه الوحدة الدلالية بنيتان: خارجية وداخلية "تتمثل البنية الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواخر مقطع ما. وتكمن الخارجية في مراعاة المقام أي أن المتلقي يضع في اعتباره كل ما يعرفه عن المحيط" (٣٢).

ولم يتوقف هاليداي ليوضح أكثر العلاقة بين الجملة والنص مثلما توقف فان ديك فالجملة نظرياً نوعان: جملة نظام أو الجملة المستقرة في نحو كل لغة. وهذا النظام هو الذي يولد جميع الجمل الممكنة والمقبولة في نحو لغة ما. وجملة نصية، ويقصد بها

الجملة التي أنجزت فعلاً في إطار سياق ما لا مجرد النظام الذهني للجملة في النحو. وهذه الجملة الأخيرة ينشأ حولها ملابسات لا يمكن حصرها يقوم عليها الفهم والإفهام وتعدد الجمل في المقام الواحد وعلى لسان شخص واحد إلى ما لا نهاية. وهذا التعدد يعود إلى التفرد من حيث البنية المولدة للجمل أي النحو " ولكنه يخرج عنها - أي التفرد - عندما يتعلق الأمر برصد عمل الدلالة في النصوص في وجوهه المختلفة: الانسجام في الموضوع والزمان والأشخاص أو المفاهيم، وما يتعلق بها من عمل المضمرات وأسماء الإشارة وغيرها" (٣٣).

إن المحور الأساسي في نظرية فان ديك VAN DIJK هو اعتبار النص وحدة أساسية يجب أن ينطلق منها التحليل اللساني. ويمكن التماس أهمية هذا الموقف النظري إذا عرفنا أن كل الاتجاهات اللسانية السابقة تاريخياً، اعتبرت الجملة الوحدة الأساسية لعمل الدارس اللساني سواء عند المدرسة الوظيفية بريادة مارتينية MARTINET أو في المدرسة التوزيعية عند بلومفيلد. وفي مقابل ما جاءت به نظرية النحو التوليدي عند تشومسكي من وجود كفاءة أو مهارة عند متكلم اللغة تسمح له بتكوين عدد لا نهائي من الجمل داخل لغته، فإن فان ديك وزملاءه انطلقوا من وجود " كفاية نصية" أو مهارة نصية تسمح لمرسل النص أن يفهم

للجمل يجب أن يتضمن داخله وصفاً للنص وبذلك يصير نحو
الجملة جزءاً من نحو النص. " (٢٤)

والعلاقة بين النحويين هي تصوير للعلاقة بين الجملة والنص.
فنحو الجملة وهو الذى يجعل الجملة مجردة ميدان عمله " يتسم
بالاطراد والمعيارية والاطلاق والاقتصار على بحث العلاقات داخل
الجملة " (٢٥) بينما ينأى " نحو النص " عن كل هذه الصفات " فهو
بالنسبة للاطراد يعترف بالمؤشرات الأسلوبية وهي تصرفات فردية
يلجأ إليها منشىء النص ليدل بها على لفظة ذهنية أو ليثير بها انتباه
المتلقى. والمعروف أن المؤشرات الأسلوبية لا تأتى على نسق
واحد مطرد. وأما المعيارية فنحو النص أبعد ما يكون منها لأنه نحو
تطبيقي غير نظري فلا ينشأ إلا بعد أن يكتمل النص. وكذلك الأمر
بالنسبة للإطلاق لأن نحو النص لا يطبق على كلام قبل صياغته ولا
أثناءها. ويفترق النحوان بالنسبة إلى الصفة الرابعة وهي الاقتصار
على العلاقات فى داخل الجملة، لأن نحو النص مسرحه هو النص
كاملاً أيّاً كان طوله. " (٢٦)

وعلى هدى من هذه التفرقة بين النحويين، فإن لسانيات
النص عند فان ديك تسعى إلى أن تكون نحواً للكفاية. إنه علم
للنص يقوم على التركيز على المستوى الداخلى الذى يشمل

التركيب والدلالة، وعلى مظاهر خارجية تتعلق بالسياق المعرفي والاجتماعي وبما أن النص عند هاليداي هو وحدة دلالية وليس الجملة، وكذلك قان ديك، فإن كلا منهما قد انتهى إلى أن النص تحكمه بنيتان يقوم عليهما علم النص أو نحو النص هما بنية التركيب والدلالة وهذه بنية داخلية، وبنية خارجية ترتبط بالسياق المعرفي الذي أشار إليه هاليداي بمراعاة المقام. هذه النتيجة نفسها هي التي يمكن أن نجدها في جماليات النقد الأدبي المعاصر الذي يرى أن النص " تجسيد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب لا في كليته وحسب بل على مستوى مكوناته اللغوية" ^(٢٧) هذا الوصف النقدي للنص ينطلق من الجدل بين مصطلحين هما الحضور والغياب اللذان يشران إلى أن النص ينشأ من التفاعل بينهما. أما " الحضور " فهو " تحديداً علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسيدها اللغوي لأنها لا تنكشف إلا عبر هذا التجسد " ^(٢٨).

إن " الحضور " إذن هو عناصر البنية اللغوية الداخلية للنص. إنه المستوى الداخلي أي التركيب والدلالة عند قان ديك وهاليداي. وبنية " الحضور " هذه لا يمكن أن تكون مغلقة لأنها ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية، ومن ثم تستدعي البنية الأخرى

وهى " بنية الغياب". إن هذه البنية هى " البعد الخفى" أو " علاقات النص بآخر خارج النص" وقد أطلقت على هذا " الآخر" تسميات عديدة رغبة فى فهمه وتحديده.

فإذا كانت " بنية الحضور" أو " الجسد اللغوى" أو " التركيب والدلالة" هى أساس علم النص ومادته، وهى " ليست عصية على التحليل، وإن كان تحليلها مشروطاً بتطوير المناهج النقدية. وفى تجربة نقاد مثل عبد القاهر الجرجاني فى النقد العربى، والنقاد الجدد ثم البنيويين والسينمائيين فى النقد الغربى ما يؤكد إمكانية التحليل" فإن هذا " الآخر" أو " بنية الغياب" عصية على التحليل العلمى مع ما بذل حولها من جهود كان أبرزها مفهوم لوسيان جولد مان " رؤية العالم" ودراساته فى البنيوية التوليدية. ومفاهيم بيير ماشيرى عن الإنتاجية وتيرى إيجلتن عن اللامعقول فى العمل الأدبى ومفهوم جوليا كريستيفا عن التداخل النصى^(٢٩).

ويمكن القول إن كل هذه الجهود- فى مجال مفهوم النص وتحديده- قد انطلقت من المستوى التركيبى والدلالى ورأت أن النص يشمل المكتوب والمنطوق. كما أنه من الناحية الشكلية يجب التعامل معه كمنطوق مما يحيل إلى اللغة الطبيعية ويخرج أشكال

النصوص التي تنتمي إلى اللغات الاصطناعية (لغة الإعلاميات " الشفرة" - المنطق - الرياضيات). معنى هذا أن " ترتيب الكلمات والجمل لا يطابق دائماً مفهومنا للنص كما أن كمية النص ليست شرطاً في تعريفه. فالنص يمكن أن يكون جملة واحدة وأحياناً كلمة. وبالإمكان أن يكون رواية" (٣٠) وهذا ما أشار إليه سلفاً هاليداي.

ومن البين أن هذا المفهوم لا يحدد نوع النص أدبياً كان أو علمياً أو فلسفياً كان أو تاريخياً أو إعلامياً كان أو قانونياً أو غير ذلك. ومع هذا التباين بين مطلق النصوص فإن مفهوم النص يظل ناقصاً إذا غاب عنه قانون " النظام" أو "الاتساق" أو " التماسك" وهي مفاهيم دلالية تحيل إلى العلاقات المعنوية داخل النص. ويمكن أن نتبين أثر ذلك في مفهوم النص من خلال اجتهادين أولهما عربى. والثانى من اللسانيات الغربية.

أما الأول فيرى أن كل ألوان النصوص تتحكم فيها صفتان تعودان إلى مفهوم " النظام" هما " التضام والاتساق". الأولى " تنصرف إلى اللفظ على حين تنصرف الثانية إلى المعنى. فالتضام علاقة الافتقار والاختصاص والعلاقة بين المتلازمين والمتطابقين والمتراپطين وهلم جرا. والاتساق - الصفة الثانية - علاقة في المعنى

بين المتضامين تجعل أحدهما غير ناب في الفهم عن الآخر" (٣١)
ويمكن القول إن "التضام" ينصرف إلى أشكال الإسناد، بينما
ينصرف "الاتساق" إلى بناء الدلالة. وهناك فرق بين دور كل منهما.
فعلى مستوى "التضام" يكون مقبولا القول "إن الذى يرى خواطر
التاريخ المقبل، وما تنطوى عليه تهاويل النزعات الدقيقة لا بد أن
تبهره الأحلام الواقعية التى تمتد على روافد التاريخ" (٣٢) فعلاقات
التركيب فى هذه الفقرة مرعية تماماً، ولكن نظامها الدلالى مختل،
وهذا ما يجعلها مرفوضة على مستوى مفهوم "الاتساق". ومن هنا
فان تعاون هاتين الصفتين يقف وراء إنتاج ألوان من النص تختلف
"نظاماً" كما تختلف طولاً وقصراً. وهذا ما جعل النحاة يسمون "
الاتساق" باسم "المستحسن" وجعلوا الحسن درجات تتجسد فى
ألوان النص المتعددة.

إن الاجتهاد العربى ينطلق من العلاقة الجدلية بين التركيب
والدلالة، إذ قد تكون شروط التركيب مرعية وشروط الدلالة منفية،
وحينئذ يسقط النص كما هو واضح من المثال السابق. ويترجم هذه
العلاقة الجدلية مصطلح "النظام" بوصفه جامع بنية النص.

أما الاجتهاد الغربى فيبدأ من مصطلح "الاتساق" أو "
التماسك" عند فان ديك ومصطلح "الاتساق" مصطلح محورى

بنى عليه هاليداي رؤيته في عضوية بنية النص، ورؤيته في تحليل هذه البنية. وإذا كان الاجتهاد العربي يبدأ من الربط بين التركيب والدلالة فإن "الاتساق" مفهوم يحدد البداية من الدلالة. فهو مفهوم دلالي ينشأ من العلاقات الدلالية داخل النص، ويحدده كنص ويرى هاليداي أن "الاتساق" "يبرز في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر. يفترض كل منهما الآخر مسبقاً إذ لا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول. وعندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق"^(٣٣).

إن "الاتساق" بهذا المعنى ودوره في بنية النص يذكرنا بمفهوم الجاحظ الذي أطلقه عفواً عند حديثه عن الشعر وهو أنه "ضرب من النسيج" "فالانساق" هو علاقة نسيجية في النص. وفكرة النسيج في حد ذاتها هي تعلق كل خيط بالآخر طولاً وعرضاً تعلقاً يجعل كل خيط معتمداً في دوره على الآخر. وهذا يستدعي فكرة عبد القاهر عن "النظم" بوصفه "تآخي معاني النحو". ولذا فإن هاليداي لا يقف "بالانساق" عند حدود الدلالة مثلما أسس عبد القاهر علاقة التجادل بين التركيب والدلالة. يقول هاليداي "إن الاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتم أيضاً في مستويات أخرى كالنحو والمعجم. وهذا مرتبط بتصوير الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد أو مستويات: الدلالة (المعاني) والنحو

والمعجم (الأشكال) والصوت والكتابة (التعبير). " (٣٤)

و " الاتساق " بهذا المعنى ليس مردافاً " لبنية الخطاب " لأن هذه البنية مفهوم " يستعمل للإشارة إلى وحدة مفترضة أعلى من الجملة " (٣٥) كالفقرة مثلاً. بينما يشير " الاتساق " كما تقدم إلى العلاقات في الخطاب، وهى علاقات معنوية تعمل على خلق النص وبما أن النص ليس وحدة بنيوية كالجملة، فإن " الاتساق " وهو " جامع النص " يختلف عن " البنية " التى تملك وحدة داخلية تضمن تعبير كل العناصر عن جزء من نص ما.

أما " الاتساق " على مستوى التحليل، فإن هاليداي يرى أن ترجمة العلاقات المعنوية داخل النص إلى وسائل هو ما يعرف عنده بـ " أدوات الاتساق " التى تمثل مستوى التحليل. وأول هذه الأدوات الإحالة وعناصرها الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة. والإحالة علاقة دلالية لا تخضع إلا لقيد دلالى هو " وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه. وتنقسم الإحالة إلى نوعين: إحالة مقامية وإحالة نصية. وهذه تنفرع إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية. وتساهم الإحالة المقامية فى خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها تساهم فى اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال فى اتساق

النص" (٣٦).

أما عناصر الإحالة أو وسائلها وهي الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، فيمكن أن نميز في الضمائر بين ما أسماه هاليداي " أدوار الكلام" التي يندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب " وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالة داخل النص - أي اتساقية - إلا في الكلام المستشهد به أو في الخطاب السردى لأن سياق المقام في الخطاب السردى يتضمن سياقاً للإحالة" (٣٧)

أما الضمائر التي تؤدي دوراً مهماً في اتساق النص فهي ضمائر الغيبة إفراداً وتثنية وجمعاً وهي تحيل قليلاً بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه وأسماء الإشارة أيضاً من وسائل الإحالة وينظر إليها هاليداي من حيث الظرفية: الزمان والمكان أو من حيث البعد والقرب. وهذه الأسماء عنده " تقوم بالربط القبلي والبعدي" وهي تحيل إحالة قبلية أي تربط جزءاً لاحقاً بجزء سابق وتساهم بذلك في اتساق النص وأما أدوات المقارنة اللغوية فهي تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به الضمائر وأسماء الإشارة.

أما الأداة الثانية من أدوات " الاتساق" فهي الاستبدال.

وهي علاقة تتم داخل النص على المستوى المعجمي النحوي وليس على المستوى الدلالي بين كلمات أو عبارات وهو على العكس من الإحالة التي تقع في المستوى الدلالي وبعد وسيلة معتمدة في اتساق النص ومعظم حالاته قبلية أي تتم بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم. ومن ثم فالاستبدال مصدر أساسي من مصادر اتساق النص.

ويحدد هاليداي الحذف- الأداة الثالثة- بأنه علاقة قبلية داخل النص. والحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول استبدالاً بالصفري أي أن علاقة الاستبدال تترك أثراً. وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال بينما علاقة الحذف لا تترك أثراً. ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤثراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يحدثه الاستبدال. بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء. ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً يهتدى القارئ إلى ملئه. فالمثال (يقرأ محمد قصيدة وسعاد قصة) فالفراغ الدال على الحذف هنا هو الفعل يقرأ المذكور أول الجملة والمحذوف في جملة العطف. والحذف كالأستبدال حذف اسمي وفعلية وشبه جملة.

وببقى من وسائل الاتساق أو أدواته وسيلتان: الأولى: الوصل. والثانية الاتساق المعجمي. أما الوصل فإنه يختلف عن الأدوات السابقة، إذ هو أشمل لأنه ينظم الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منسق على مستوى النص بأكمله معناه ومبناه. معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص ولما كانت وسائل الربط في إطار الوصل متنوعة فقد رأى هاليداي أن الوصل يتفرع إلى إضافي وعكسي وسببي وزماني.

وأما الثانية فهي الاتساق المعجمي وهو عند هاليداي نوعان: التكرير. والتضام والتكرير هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلق أو اسم عام. أما التضام فهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك كالتعارض والجزئية والكلية.

والأمر اللافت - في بناء هذه الفقرة من البحث - أن الأصل الأول للنص عند العرب وفي اللغات الغربية هو دلالة "النسيج" وهي دلالة تطورت في النقد الغربي واللسانيات ونمت بالصورة

التي رأيناها هنا. بينما نجد أن هذه الدلالة وقفت تطورها في الفكر العربي. ومع ذلك فإن الأمر لا يخلو من وجود تشابه في نقاط بين النظرية الغربية في النص، وبين اهتمام الفكر العربي القديم بالنص. فمثلاً نجد هاليداى يركز على مفهوم "الاتساق" بوصفه مفهوماً دلاليًا جامعاً وحدات النص، ويرفض أن يكون النص مجموعة من المتواليات اللغوية، كما يرفض أن تكون الجملة وحدة دلالية مستقلة ويعضده في ذلك اهتمام علماء لسانيات الخطاب بالترقية بين نحو الجملة ونحو النص.

والتركيز على مفهوم "الاتساق" كما مر وعلى أدواته يصلنا تماماً بفكرة "النظم" عند عبد القاهر، وهي فكرة تشير إلى التركيب والدلالة معاً "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله" (٣٨) كما أن آليات "الاتساق" عند هاليداى تتشابه تماماً مع آليات "النظم" عند عبد القاهر، وخاصة في العلاقات والدلالات، واعنى الحذف والوصل. فالوصل عند هاليداى أشمل أدوات "الاتساق" فيه تتحدد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق، وذلك في ضوء أن النص مجموعة من المتواليات أو الجمل اللغوية المتعاقبة خطياً، أما الأدوات الأخرى فهي إما علاقة قبلية كالحذف أو علاقة بعدية

كالاستبدال. أى أنها مجرد علاقات ذات دور محدود.

والوصل عند عبد القاهر له الدور الأشمل، فيصف أهميته قائلاً "وأعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول إنه فيه خفى غامض، ودقيق صعب إلا وعلم هذا الباب (يقصد الوصل والفصل) أغمض وأخفى وأدق وأصعب"^(٣٩) ويدور عمل الجرجاني فى هذا الباب على "ما ينبغى أن يصنع فى الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجىء بها منشورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى"^(٤٠) فالتشابه واضح تماماً بين الفكرتين عند هاليداي وعبد القاهر، فالنص عند الأول يظل مجموعة من المتعاقبات الخطية فى غياب الدور الأساسى للوصل، والأمر نفسه عند عبد القاهر. وإن كان عبد القاهر ينطلق من أساس أن الجملة هى الوحدة الدلالية الأولى متخالفاً مع مبدأ هاليداي فى أن النص هو وحدة دلالية.

والواضح أن آليات "الاتساق" عند هاليداي تنطلق من النحو والمعجم فى إطار التركيب والدلالة، وعلى رأس هذه الآليات الوصل الذى ينطلق من النحو والدلالة عند عبد القاهر أيضاً. فالأساس النحوى للوصل عنده هو مجموعة من القواعد والقيود النحوية التى بلورها النحاة من أجل ضبط العطف مثل عطف

المفرد على المفرد، وعطف الجملة على الجملة وامتناع ذكر الواو بين الوصف والموصوف أو بين التأكيد والمؤكد.

وإذا كان الأساس النحوى يتضمن مجموعة من القواعد التى تضبط العطف، فإن تخريج العطف الحاصل بين الجملتين لا محل للمعطوف عليها من الاعراب يمثل أساساً معنوياً أثبتته عبد القاهر تحت اسم " معنى الجمع " إذ لما كان مبرر العطف بين جملتين، هو وجود حكم مشترك بينهما والحكم فى هذه الحالة منعدم كان وجود هذا الأساس المعنوى آلية مهمة فى التخريج. ومثال عبد القاهر هو " زيد قائم وعمرو قاعد " مبرر العطف هنا هو " إما أن زيدا كائن بسبب من عمرو، وإما أن زيدا وعمرا كالنظيرين والشريكين بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثانى. يدللك على ذلك أنك إن جئت فعطفت على الأول شيئاً ليس منه بسبب ولا هو مما يذكر بذكره، ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم، فلو قلت: خرجت اليوم من دارى وأحسن الذى يقول بيت كذا. قلت ما يضحك منه " (١) ويتصل بهذا المبدأ أو الأساس " معنى الجمع " مبدأ النظير والشيء والنقيض، وهو مبدأ يجيز العطف معنوياً إذ يمتنع قاعدياً.

وهكذا يتضح مدى التشابه الشديد بين آليات "النظم" عند

عبد القاهر و "الاتساق" وآلياته عند هاليداى. والأمر نفسه يصح على آلية "الحذف" عند كليهما. ولكننا اكتفينا بذكر الوصل وتفصيله لنندلل به على ما ندعى. وبالطبع ليس الهدف من ذلك إدعاء سبق معرفة واسقاط جهد الآخرين، ولا هو إدعاء تفوق الآخرين، واسقاط جهد الغابرين ولكن المقصود هو أن الثقافات الكبرى متواصلة، وأن بينها تشابهات فى مناطق كثيرة وأن اكتشاف هذه المناطق لمما يساعد على فهم الواقع المعاصر. هذا مع وعينا باختلاف سياقات الأفكار والحضارات.

وفى ظل هذا الإطار من التواصل بين الثقافات، فإن مما انتهينا إليه فى هذا البحث - فى موضع سابق - أن الفكر النقدى واللغوى يقدم مفهوماً للنص يتضمن تعدد ألوانه أى أن هذا المفهوم لا يقف عند نص شعري وآخر روائى، أو نص سياسى وآخر قانونى أو تاريخى، ولكنه يتعامل مع مفهوم النص بوصفه خطاباً مطلقاً، وهذا يعنى أن خصوصيات كل نص تظل رهناً بالبحث فى مجاله. وأن المفردة اللغوية ما هى إلا علامة فى نظام أوسع طريقة التعامل معه هى التى تحدد طبيعة كل نص كما تحددها وظيفته. وفى الفقرة القادمة نقف عند مبدأ أجناس النصوص أو ألوانها والنص الإشارى. كما سنقف عند النص والتناص.

٦- مبدأ النصوص - النص الإشارى:-

إذا كانت المفردة اللغوية علامة أو رمزاً فى نظام اللغة تمثل المبدأ الذى تتباين به النصوص حسب طريقة التأليف والهدف والوظيفة، فإن قارىء كتاب "الأسرار" لعبد القاهر لا يفوته أن هذا المفكر قد أشار إلى هذا المبدأ لا بوصفه هما شاغلاً له، ولكن فى إطار اهتمامه الأكبر بالبحث فى مستويات النظم وصولاً إلى أفراد مستوى الإعجاز فى لغة القرآن الكريم إشارية العلامة اللغوية جاءت عنده من أن دلالة اللغة لا ترتبط ارتباطاً ما بحكم العقل لأنها تجرى مجرى العلامات والسمات. يقول:

"ومما يجب ضبطه فى هذا الباب أن كل حكم يجب فى العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة وجعلها مشروطاً فيها محال. لأن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات. ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشئ ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه" (٤٢).

وأهمية هذه الفكرة عند القاهر - فى هذا المجال - أنه يجعل اللغة - أقصد مفرداتها - اعتبارية. وهذا يعنى أن أية دلالة نتوقف على قصد المنشئ فى تركيبه اللغوى،، وعلى إدراكه من مخاطبهم، وعلى مقدار وعيه بفكرة "النظام" أو "الاتساق" أساساً لما

يريده من نصوص. وهنا تبدو أهمية "الفواصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاة وتقليداً للعرف، وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغة وشعراً" (٤٣).

ويدعم موقف عبد القاهر هنا، وموقفنا معه، ما أشرنا إليه في هذا البحث من تجادل صفتي "التضام والاتساق" في إطار "النظام" وهما يمثلان: التركيب والدلالة. فإن تعاون هاتين الصفتين يقف وراء إنتاج ألوان من النص تختلف "نظاماً" ومن ثم هدفاً ووظيفة كما تختلف طولاً وقصراً. " وهذا ما جعل النحاة يسمون "الاتساق" باسم المستحسن وجعلوا الحسن درجات " تتجسد في ألوان النص المتعددة أو أجناسه.

وما دام الحسن درجات فهو أساس تنوع النصوص. وقد وقف الفكر العربي عند النص "الغفل" قاصداً النص الذي وهى نظامه في حدود وظيفته وذلك في ضوء ما فهمناه من كلام قدامة السابق. كما وقف عند النص الشعري وهو أرقى النصوص البشرية نظاماً وأعلاها في درجات الحسن. ومن النصوص التي ركزت على فكرة التناسب بين الأجزاء - بوصفها أساس الجمال أو الحسن - ما جاء عن الحاتمي في وصفه بناء القصيدة " من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون كلامه ممزوجاً بما بعده من مدح أو

ذم متصلاً به، غير منفصل عنه.. فإن القصيدة مثل خلق الانسان في اتصال بعض أجزائه ببعض. فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله^(٤٤).

صدر هذا النص الحاتمي يشير إلى ضرورة الاتصال بين أجزاء القصيدة وهو اتصال نابع من تصور أساسي لدى الحاتمي وهو تناسب الأجزاء. أما صورة التشبيه في باقى النص بين القصيدة والانسان مما يوحى "بجسدية النص" فإن ظاهر هذا التشبيه يوحى بادراك كلى للنص بحيث لا يستمد الجزء محاسنه إلا من هذا الكل. وأنه كل متناسق الأجزاء، لكل جزء وظيفته ومتى تعطل منها واحد تعطلت وظيفة الكل. ولكن المقصود هو إعطاء هذا الكل صورة متناسقة متناسبة لا ينتج فيها تشوه إما عن الانفصال وإما عن التباين بين الأطراف ومن ثم فإن هدف التشبيه هو إبراز ضرورة تناسب الأجزاء المشكلة للقصيدة إن المقصود بالعاهة التى "تتخون محاسن الشعر وتعفى معالم جماله" هو مراعاة توازن الأطراف بحيث لا يكون أحدها مفرطاً فى الطول والآخر قصيراً. ومهما يكن فإن الإدراك الكلى للنص ولو من هذه الزاوية له أهميته.

ولعل هذه الأهمية هي التي دفعت الذهن الباحث في اتجاه آخر لقراءة هذا النص الحائمي قامت على أساس أن النص عند الحائمي هو النص الجسد الذي لا يتم له الحسن / الجمال إلا بالتركيب. وهذا التركيب يقوم على " اتصال العناصر " التي تمثل أعضاء ذلك الجسد. وتتضمن مقولة الحائمي هذه كلمات ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل التركيب، الجسم. الأعضاء، الحسن، الجمال، الاتصال. ويقابلها: الانفصال والعاهة والبينونة^(٤٥) وبناء على هذا فإن هذه القراءة رأت النص في فكر الحائمي بنية حية ذات " نظام " تتكون من عناصر مختلفة. وهذا الاختلاف هدفه الائتلاف مما ينشأ عنه تبادل حي بين الاختلاف والائتلاف.

ومهما بدا على هذه القراءة من تجاوز، فإنها ركزت على بعد النظام أو الجمال بوصفه السمة الأساسية في النص الشعري. وهذا البعد هو نفسه الذي أشرنا إليه " بالتناسب بين الأجزاء ".

ومع أن الفكر النقدي قد أشار إلى النص " الغفل " أو النص في " درجة الصفر " على حد تعبير رولان بارت، فإنه قد اتخذ ذلك أساساً لإبراز جمالية النص الأدبي. أي أنه أقام تمييز هذا النص بالمخالفة مع النصوص الأخرى أو العكس وهذا في حد ذاته قد أوقع ظلاماً بيناً على الأنشطة الإنسانية الأخرى وما تنتجه من

نصوص فإذا ذكر وصف "الابداع" أو "الجمال" انصرف الدهن مباشرة إلى دائرة الإنشاء الأدبي، وغاب النص الفلسفي أو التاريخي أو العلمي، وغاب وصفه بالجمال أو الابداع حتى وإن كان أصحابها من المبدعين.

وإذا كان أساس الإبداع ما فيه من اتساق ونظام على نحو غير مسبوق فإن العلم المبتكر - وأقصد العلم المادي - إبداع لأنه إدراك على نحو غير مسبوق لعلاقات غير مألوفة بين الأشياء والمواد. ومن ثم فالنص الذي ينتجه يعكس هذه الصفة ولا شك بما فيه من "اتساق ونظام" وكذلك يصح الكلام على نصوص عباقرة المؤرخين والفلاسفة والفقهاء وغيرهم.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن أقرب النصوص إلى النص الأدبي هو النص النقدي، ومع ذلك فإن النظرة التقليدية جردته من جماله واستقلاله وجعلته مجرد "تعليق" على النص الأدبي انطلاقاً من مبدأ التمييز بالمخالفة. وهذه نظرة رفضها الفكر المتاصر في إطار البحث عن تفرد النصوص واستقلالها "لأن الناقد يضارع المبدع إذ هو يبدع في عمله لأنه يستطيع أن ينشئ نصاً جديداً حول نص سابق (وأن ينشئ جديداً مستقلاً). وإذا كان المبدع يبدو وكأنه ينشئ نصاً جديداً لم يسبق إليه على أساس الخيال

الخالص فإن ذلك مجرد توهم. ذلك أن المبدع نفسه لا يستطيع
أبداً أن ينشئ نصاً إلا على أنقاض نصوص أخرى يهتدى النقاد
طوراً إلى الكشف عنها على نحو ما. ويقصرون عن ذلك طوراً، لأن
ذلك فوق طاقتهم. فإن رأينا ناقداً تحدث عن نص سابق، فلا يعنى
ذلك إلا أنه هو نفسه استحال إلى منتج لنص جديد فى إطار نظام
التناص^(٤٦).

وإذا كان النص اللغوى يتعدد بتعدد ألوانه ووظائفه
ومجالاته، وإذا كان الأساس الذى يبنى منه هذا النص هو اللفظ
بوصفه علامة فى نظام، فإن هناك أنواعاً أخرى من العلامات ترتبط
بنظم دلالية أخرى غير اللغة. وهذه النظم - فى إطار الفكر
السيمولوجى - تنتج نصوصاً يحكمها النظام الذى يحكم النص
اللغوى. وتخضع دراسة العلامة فيها إلى جانبين هما: الجانب
الأنطولوجى الذى " يعنى بماهية العلامة أى بوجودها وطبيعتها
وعلاقتها بالموجودات الأخرى التى تشبهها والتى تختلف عنها " ^(٤٧)
وأما الجانب الآخر فيمكن أن يطلق عليه الجانب البراجماتى و
يعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها فى الحياة العملية^(٤٨).

وفى إطار هذا الفكر فإن النص اللغوى يمكن أن يكون نصاً
سيمولوجياً كما يمكن أن تكون هناك نصوص أخرى تشبه لكنها

ليست لغوية، فما العلامة اللغوية إلا نوع من العلامات. وعلى هذا الأساس فإن "الوجود الخارجى" السماوات والأرض وما فيهن يمكن أن يكون نصاً يقرأ ويفهم. ولئن كان مفهوم العلامة مفهوماً حديثاً ومعاصراً، فإن مفهوم الدلالة فى التراث الإسلامى العربى يماثله.

ولغل فى نظرة المسلمين للعالم والوجود بوصفه دلالة على وجود الله سبحانه وتعالى ما يرجح كلامنا عن "نص الوجود" الذى يقرأ ويفهم. ولا يتكون هذا النص إلا فى إطار تركيبى كلى يبدأ من الكثرة وينتهى إلى الوحدة، ومن المحسوس لينتهى إلى المجرد، ومن النسبى إلى المطلق. وقراءة هذا النص لا تفارق آيات قراءة النص اللغوى:

٨- النص والتناص:-

يبدو مما سبق أن الجانب الجدلي في المفهوم المعاصر للنص قد ألقى ظلالاً واسعة على بنائية النص ومحاولة فهمها أو لنقل على العلاقات داخل النص، وهى علاقات غيبة، وعلاقات حضور، وهما نوعان من العلاقات أمكن فهمها فى إطار مفهومين سبق الإشارة إليهما وهما: النص فى علاقاته الداخلية. والنص فى علاقاته الخارجية. وإذا كانت العلاقات الداخلية قد خضعت للدرس العلمى والتحليل، فإن العلاقات الخارجية تنصرف أحياناً إلى ما قبل النص وهو "التناص" بمعنى التداخل النصى الذى ينتج داخل النص الواحد بالنسبة للذات العارفة. و "التناص" ذو بعد دائرى لأن المنشئ لم يكن خالى الذهن حال إنتاجه النص. وذهنه هذا يعمل فى حدود نظرية "الإطار".

وتداخل الأطر فى ذهن المنشئ أمر لا مفر منه. ومن هذه الأطر، اختياراته الفكرية والفنية والاجتماعية على مستوى وعيه ولا وعيه، وهذا كله يعمل عمله فى إنتاج النص. ومن ثم فإن "الدارسين يتفقون على أن التناص شىء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصى أى من ذاكرته. وعلى هذا فأساس إنتاج أى نص هو

معرفة صاحبه للعالم. وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من المتلقى^(٤٩). هذا المتلقى الذي يواجه النص ببناء ذهنى ونفسى مواز أو مضاد، فيرده إلى ما يشاء من المصادر. والنص نفسه يمارس دوره الجديد فى إنتاج نص جديد ينطلق منه معارضاً أو محتدياً أو ساخرأ أو فوقراً وإذا كان هذا يحدث على مستوى المبدع والمبدع الآخر، فإنه يحدث أيضاً على مستوى المبدع الواحد إذ يحدث بين نصوصه تناص داخلى لا يقل فاعلية عن التناص الخارجى.

إن "التناص" بهذا المفهوم يثير العلاقة بين الإبداع والتراث، بين الفردية والتفرد من جهة وبين الجماعية والتقاليد من جهة أخرى. وهى علاقة يصور طرفيها مصطلحان نستعيرهما من دى سوسير هما " اللغة والكلام". العلاقة بينهما هى العلاقة بين الفردى والجماعى أى بين التراث بوصفه إنتاج جماعى له نظم وتقاليد ونماذج وأساليب وبين الفردية الممثلة فى المبدع وعمله. فاللغة نظام جماعى عام يتميز بالثبات والدوام، بينما الكلام نظام فردى خاص يتميز بالخصوصية الذاتية والتغير. واللغة نظام من المعجم والصوت والعلاقة، بينما الكلام نظام من التركيب والتكوين والتحقق لا يفارق نظام اللغة لكنه يختلف عنها. وعلاقة الإبداع بالتراث هى على هذا النحو دائماً، وليست على وجه التوافق معه دائماً أو التوازى، ولكنها قد تكون هذا أو ذاك، وقد تكون علاقة

تقاطع وانفصال. وهناك من المبتدئين من جسدوا هذه الأوجه في نصوص يتبدى فيها "التناص / الغياب" من خلال جانب "الحضور".

٩- المعنى والنص:-

وما دام النص - في المفهوم المعاصر - جدلاً بين "بنية الغياب" و "بنية الحضور" فإن هذا الجدل يتجلى بصورة أوضح في مسألة تفسير النص. وهذه المسألة هي البحث عن المعنى وما دام حديثنا عن النص قد انتهى بنا إلى لون من ألوانه هو النص الأدبي، ومنه الشعر، فلا بد من الإشارة السريعة إلى مسألة المعنى بوصفها من مشكلات التفسير أو مشكلات تناول النص.

وتهدف هذه الإشارة السريعة إلى وضع هذه المسألة موضعها في عصر العلم المادى الذى أصبح قادراً على الاستحواذ على ذوق المتلقى ومشاعره وتلبية احتياجاته. وهذه المسألة - مسألة المعنى - تناولتها مناشط إنسانية قديمة وحديثة وذلك للمقابلة الدائمة بين صورة المعنى فى الأدب وصورته فى المنطق أو علم النفس أو الفلسفة أو حتى عند علماء اللغة وهم الأقرب إلى الأدب ومبائله.

وإذا كان المعنى فى هذه المناشط لا خلاف حمله، فإن

النص الأدبي - على امتداد تاريخه - ما نجا من مخاطر هذه المشكلة. وقد ازدادت حدتها في هذا العصر الذي برز فيه العلم بروزاً قاطعاً وقوياً بمناهجه الدقيقة ونتائجه المبهرة. وضارت مقولاته أكثر تصديقاً و يقيناً وقد نما - عند الإنسان المعاصر - الحس البراجماتي نمواً مكثفاً خاصة إزاء ما يقرأ ويختار فلم تعد صورة القمر في الشعر - مثلاً - مما يثير خياله ووجدانه. لأن العلم قد أمدّه بمعلومات قوية عن القمر أضعاف ما أمدّه الشعر، وهي أكثر صدقاً وتشويقاً مما ينسجه خيال الشعراء.

وسار في ركب العلم علوم كانت تقف بجوار الأدب بوصفها علوماً تأملية مثل علم النفس. ووقفت الحقيقة في الأدب وحيدة - وهي ذات خصوصية - تناوشتها السهام، واقتحمت هذه الخصوصية، خاصة عندما ازداد تأثير الاتجاه الوضعي في العلم ونظامه الفكري القائم على إنكار " كل ما وراء الإدراك الحسي أو المدرك الحسي. فكل ما لا يرمز إلى شيء تقع عليه الحواس يعد باطلاً" (٥٠). ومن هنا سكن النص الأدبي مع الميتافيزيقا في غرفة واحدة هي غرفة الخرافة.

إزاء هذا التطور، كان لا بد أن ينشط العقل الأدبي لتناول مسألة المعنى مستفيداً من إنجاز العقول الأخرى، وخاصة الفلسفة.

فالمعنى: خاصية منطقية فى الكلمات تحدد وفق أسلوب معين من البحث والتعريف. هذه الخاصية المنطقية تعنى قدرة الكلمة على حمل الدلالة دون النظر إلى ارتباط الكلمة بشخص معين^(٥١).

وهذا يعنى النظر إلى " المعنى " فى إطار الكلمة المجردة من علاقة ذاتية. وهذا مستوى أول ينقلنا إلى مستوى أبعد فى تحديد المعنى فى إطار من العلاقة بين الإنسان والأشياء أو الإنسان والمكان، أو الإنسان والزمان. وهنا يبدو البعد السيكولوجى حينما نذكر كلمة القاهرة أو مصر فى ظرف البعد عنها أو النفى. وعلى هذا فالمعنى مصطلح ذو وجهان منطقى وسيكولوجى يتبدى أو يتحدد فى إطار من علاقة.

فالمعنى بالوصف المنطقى يتصور العلاقة على أنها صلة بين طرفين معلومين أ- ب. ولكن هذه العلاقة بين الطرفين تتغير بتغير الاطار الذى يدخل فيه الطرفان وهكذا نجد أنفسنا بصدد علاقات متغيرة على الدوام^(٥٢). وتغير العلاقات فى ظل الاطار يؤدى إلى تجدد المعنى، كما يؤدى إلى تحوله وتغيره. وهذا فهم بالتأكيد يختلف عن المعنى فى إطار العلم الوضعى الذى لا يعترف بشيء أبعد من المحسوس من خصائص المادة.

وفهم المعنى بهذا التحديد - أى فى ظل إطار وعلاقات -

هو ما يجعل النص الأدبي نصاً معرفياً ذا دور، ويخضله باستمرار
"حمال أوجه" تبوح بها بنيته اللغوية أو علاقاته الداخلية
والخارجية. ذلك أننا " ننظر من زاوية بعض الأجزاء. وكلما تغيرت
الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً"^(٥٣). ولعل هذا ما حدا مدارس
تفسير النص الأدبي المعاصرة إلى التركيز على البنية: اللغة وظلالها.
وهو استجابة لما ألح عليه النقاد الجدد من أن النص الأدبي ليس
تعبيراً عن أحد، ولا عن صاحبه. إنه يحمل رؤية جديدة مغيرة.
وصلته بالحياة والناس ليست صلة مباشرة أي أنه يشير ولا يشير أو
على حد قول ريتشاردز عن النص الشعري إنه ليس إشارياً على نحو
ما نجد في الخبر والعلم والمنطق. وهنا تقع قضية المعنى المفارقة
لمثيلتها في هذه الأنشطة. وهو إشاري على غير ما أراده الوضعيون
لأنه شكل رمزي. والبحث عن المعنى في النص الأدبي هو البحث
في أنظمة الدلالة فيه. ويبدأ من النحو كما قال عبد القاهر
الجرجاني بحيث " يكون النحو جزءاً أساسياً من فقه النص ودراسة
الأدب"^(٥٤).

وهنا ينبغي التفريق بين ما أشرنا إليه من " نحو الجملة"
بوصف الجملة وحدة دلالية مستقلة، وبين " نحو النص" بوصف
النص وحدة دلالية كبرى. والتفرقة بينهما كما مر هي تفرقة بين
منهجين في فهم النص وتفسيره، وفي فهم وظيفة النحو، ومعناه كما

قدمه عبد القاهر الجرجاني مثلاً. فالنحو عند عبد القاهر يفهم على أنه " مشغلة الفنانين والشعراء (لا النحاة). فالشعراء هم الذين يبدعون النحو. وهو جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفطنته". (٥٥)

الإشارات المرجعية

- ١- انظر / محمود فهمى حجازى / الأسس اللغوية لعلم
المصطلح / مكتبة غريب / القاهرة ١٩٩٣ / ص ٨
- ٢- الجاحظ / البيان والتبيين / تحقيق عبد السلام هارون
القاهرة ١٩٤٨ / ١٩٥٠ ج ١
- ٣- انظر / محمود فهمى حجازى / الأسس اللغوية لعلم
المصطلح ص ٩
- ٤- على بن محمد الجرجانى / المبين فى شرح ألفاظ الحكماء
والمتكلمين.
- ٥- انظر / الزمخشري / مادة نص وكذلك الصحاح للجوهري
- ٦- انظر / ابن منظور مادة نسج وكذلك الأساس فى المادة
نفسها.

٧- انظر/ ابن طباطبا العلوي/ عيار الشعر/ تحقيق محمد زغلول
سلام/ منشأة المعارف/ الإسكندرية/ ١٩٥٦/ ص ٦٠

٨- الأزهر الزناد/ نسيج النص/ المركز الثقافي العربي/ بيروت
ط ١/ ١٩٩٣/ ص ١٢

٩- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية فى التراث النقدى/ عيون
المقالات/ الدار البيضاء ط ٢/ ١٩٨٢ م ص ١٥٥.

١٠- أبو حيان التوحيدى/ الامتاع والمؤانسة/ تحقيق أحمد
أمين. أحمد الزين/ القاهرة ط ٢/ ١٩٥٣ م ج ٢ ص ١٣٢.

١١- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية/ ص ١٥٥

١٢- قدامة بن جعفر/ جواهر الألفاظ/ مكتبة الخانجي/ القاهرة
ط ١/ ١٩٣٢/ ص ٣١٢.

١٣- نفسه/ ٣١٣

- ١٤- التوحيدى/ المقابسات/ تحقيق حسن السندوبى/ المطبعة
الرحمانية/ القاهرة ط١ ١٩٢٩ ص ١٥٣/١٥٤.
- ١٥- توفيق الزيدى/ مفهوم الأدبية/ ص ١٥٦
- ١٦- التوحيدى/ المقابسات/ ١٥٣/١٥٤
- ١٧- نفسه
- ١٨- نفسه
- ١٩- عبد الملك مرتاض/ ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث
والحدائثة/ بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدى /
النادى الأدبى جدة/ ١٩٩٠/ ج١ ص ٢٦٢
- ٢٠- محمد خطابى/ لسانيات النص/ المركز الثقافى العربى/
بيروت ط١/ ١٩٩١ ص ١٣.
- ٢١- نفسه

- ٢٢- نفسه ص ١٤
- ٢٣- الأزهر الزناد / نسيج النص ١٤
- ٢٤- أنور المرتجى / سيميائية النص الأدبي / أفريقيا الشرق /
الدار البيضاء / ١٩٨٢ / ص ٨٠.
- ٢٥- تمام حسان / نحو الجملة ونحو النص / محاضرة أقيمت في
نادي القصيم الأدبي موسم ١٩٩٤.
- ٢٦- نفسه
- ٢٧- كمال أبو ديب / في الشعرية / مؤسسة الأبحاث العربية /
بيروت / ١٩٨٤ / ص ٩.
- ٢٨- نفسه
- ٢٩- نفسه / ص ١٠
- ٣٠- أنور مرتجى / سيميائية النص الأدبي / ٨٦.

- ٣١- تمام حسان / نحو الجملة ونحو النص / محاضرة أشير إليها.
- ٣٢- هذا النص مفترض أخذته من المحاضرة السابقة
- ٣٣- محمد خطابي / لسانيات النص ص ١٥.
- ٣٤- نفسه
- ٣٥- نفسه / ص ١٦
- ٣٦- نفسه / ص ١٧
- ٣٧- نفسه
- ٣٨- عبد القاهر الجرجاني / دلائل الإعجاز / دار المعرفة / بيروت / ١٩٧٨.
- ٣٩- عبد القاهر / أسرار البلاغة / دار المعرفة / بيروت / ١٩٧٨.
- ٤٠- محمد خطابي / لسانيات النص / ١٠١.

- ٤١- عبد القاهر / دلائل الإعجاز / ١٧٦.
- ٤٢- عبد القاهر / أسرار البلاغة / ص ٣٤٧.
- ٤٣- مصطفى ناصف / اللغة بين البلاغة والأسلوب / النادي الأدبي جدة ص ٢٤٩.
- ٤٤- الحاتمي / حلية المحاضرة.
- ٤٥- عبد الله الغدامي / ثقافة الأسئلة / النادي الأدبي جدة / ١٩٩٢ ص ٩٠.
- ٤٦- عبد الملك مرتاض / ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحدائث / ٢٧١.
- ٤٧- سيزا قاسم وآخرون / أنظمة العلامات / دار الياس / القاهرة / ١٩٨٦ / ص ١٩.
- ٤٨- نفسه.

٤٩- محمد مفتاح / تحليل الخطاب الشعري / المركز الثقافي
العربي / المغرب / ١٩٨٥ / ص ١٢٣.

٥٠- زكي نجيب محمود / خرافة الميتافيزيقا / ص ٩.

٥١- مصطفى ناصف / خصام مع النقاد / النادي الأدبي / جدة /
١٩٩١ / ٦٩.

٥٢- نفسه / ص ٥٠.

٥٣- نفسه.

٥٤- مصطفى ناصف / اللغة بين البلاغة والأسلوب / ٢٥٠

٥٥- نفسه.

المراجع

- ١- ابن طباطبا العلوى / عيار الشعر / تحقيق محمد زغلول سلام
وطه الحاجرى / منشأة المعارف الإسكندرية / ١٩٥٦ م.
- ٢- أبو حيان التوحيدى / الإمتاع والمؤانسة / تحقيق أحمد
أمين وأحمد الزين / القاهرة ط ٢ / ١٩٥٣.
- ٣- أبو حيان التوحيدى / المقابسات / تحقيق حسن السندوبى /
المطبعة الرحمانية القاهرة ط ٢ / ١٩٣٢.
- ٤- الأزهر الزناد / نسيج النص / المركز الثقافى العربى / بيروت
ط ١ / ١٩٩٣.
- ٥- أنور المرتجى / سيميائية النص الأدبى / أفريقيا الشرق /
الدار البيضاء / ١٩٨٢.
- ٦- تمام حسان / نحو الجملة ونحو النص / محاضرة أقيمت فى
نادى القصيم الأدبى موسم ١٩٩٤.

٧- توفيق الزيدى / مفهوم الأدبية فى التراث النقدى / عيون
المقالات / الدار البيضاء ط٢ / ١٩٨٧.

٨- الجاحظ / البيان والتبيين / تحقيق عبد السلام هارون /
القاهرة / ١٩٤٨ / ١٩٥٠.

٩- زكى نجيب محمود / خرافة الميتافيزيقا / دار العلم /
القاهرة.

١٠- سيزا قاسم وآخرون / أنظمة العلامات / دار الياس / القاهرة /
١٩٨٦.

١١- عبد القاهر الجرجانى / دلائل الإعجاز / دار المعرفة /
بيروت / ١٩٧٨.

١٢- عبد القاهر الجرجانى / أسرار البلاغة / دار المعرفة / بيروت /
١٩٧٨.

- ١٣- عبد الملك مرتاض / ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحدائث / ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي / النادي الأدبي / جدة / ١٩٩٠.
- ١٤- عبد الله الغدامي / ثقافة الأسئلة / النادي الأدبي / جدة / ١٩٩٢.
- ١٥- علي بن محمد الجرجاني / المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين /
- ١٦- قدامة بن جعفر / جواهر الألفاظ / مكتبة الخانجي / القاهرة ط١ / ١٩٣٢.
- ١٧- كمال أبو ديب / في الشعرية / مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت ١٩٨٤.
- ١٨- محمود فهمي حجازي / الأسس اللغوية لعلم المصطلح / مكتبة غريب / القاهرة / ١٩٩٣.

١٩- محمد مفتاح / تحليل الخطاب لشعري / المركز الثقافي
العربي / المغرب / ١٩٨٥.

٢٠- محمد خطابي / لسانيات النص / المركز الثقافي العربي /
بيروت / ط١ / ١٩٩١.

٢١- مصطفى ناصف / اللغة بين البلاغة والأسلوب / النادي
الأدبي / جدة / ١٩٩٠.

٢٢- مصطفى ناصف / خصام مع النقاد / النادي الأدبي / جدة /
١٩٩١.

نحو النص فى فكر
مندور النقدى

(٢)

نحو النص في فكر مندور النقدي

تري ماذا كان يحدث لو أن المبعوث محمد مندور العائد من فرنسا دون نيل درجة الدكتوراه كان قد استقر على كرسي هاديء وثير في الجامعة المصرية التي قدرت نبوغه وهو طالب وأوفدته إلى فرنسا، واستقبلته وهو عائد منها بوجه عبوس لا يقدر إلا ورقة توضع في الملفات حتى إذا كانت فارغة القيمة سرعان ما حصل عليها هذا العبقرى في تسعة شهور، وكان جرمه الوحيد عند طه حسين رئيس جامعة الإسكندرية هو أن أستاذه أحمد أمين، وأن هذا العقل الجديد تأبى على نصحه وسطوته، ولم يمثل له وكانت درجته العلمية إعلاناً عن مفكر جديد يعنى اتجاه الحركة في الجامعة آنئذ كما يعنى اتجاه حركة المجتمع المصري في نهاية الأربعينيات.؟!

أعتقد أن محمد مندور الذي ضاقت به الجامعة هو الذي عاش، وأن الوجه الآخر منه هو الذي دفن في التراب المقدس البارد الذي كان يتهاافت عليه كثير ممن يتساقطون أمام الأنوار الخادعة الكاذبة لأصنام الجامعة، لقد أثبت لسدنة الحرم الجامعي أنه قادر على نيل ألقابهم وقادر على ما لا يقدرون عليه وهو تغيير

الواقع وصنع التاريخ.

والواقع الذى وعاء مندور هو دائرة من الزمن تتصل بأمثالها فى الماضى المتوهج المشع سواء عندنا أو عند الآخرين، وهذا الاتصال رواح غداء يصنع الماضى بشقيه فيجعله حاضراً فعلاً، كما يغير الحاضر بكل ما يصب فيه من تيارات فعالة على المستوى الثقافى والاجتماعى، ويؤمن أن التراث الإنسانى فى هذه الحالة تراث مشترك يعلو فوق الأعراق والحدود الجغرافية، كما يعلو على التقسيم الجغرافى للزمن.

فعندما غادر مندور الجامعة بحث عن وعاء أشد اتصالاً وأكثر قرباً وحرية منها، أكثر قرباً من بؤرة التغير الاجتماعى والثقافى، وأكثر حرية فى التفكير والتعبير وروح المغامرة التى تفارق ما هو مستقر من التقاليد أو القوانين أو الأسوار العالية حول الجامعة وقناعاتها الأكاديمية، هذا الوعاء الذى احتوى مندور كما احتواه هو الصحافة وما يشبهها من العمل العلمى الحر فى المعاهد العلمية خارج الجامعة التى توفرت على تدريس الفنون والآداب. ومهنة الصحافة مهنة ملحة دائماً، بها ظماً لا يرتوى، وبها فراغ مستمر يبحث عمن يملؤه، وعلاقة مباشرة مع قراء ينتظرون المزيد والجديد، وهى بهذه الطبيعة كمن يمضى على الصراط يخشى أن تزل قدمه فتتهوى به إلى قرار سحيق من الألم والخسران والضياع

لأنها في بؤرة المراقبة من جانب السلطة التنفيذية، ورجال المواقع المحافظة في السلطة الاجتماعية الذين يشعرون أن الزمن كاد أن يتوقف عن الدوران، وإن دار فهم معيار سرعته وإيقاع حركته، وصناع مظلة ما يعتقدون أنه صحيح من المبادئ والقوانين والتقاليد والأعراف.

ومن ثم فإن مندور حين فارق الجامعة. كان قد ترك الواجهة الاجتماعية والاستقرار وراحة البال، إلى نافذة من نوافذ الفكر وصياغة الوجدان لا تعرف كل ذلك ولا يدوم لها حال، ولا يقر لها قرار.

لذلك لم يكن عجباً أن يلتفت مندور إلى ما يكتبه الأعلام من جيل طه حسين والعقاد في النقد والأدب، وإلى ما تعنى به الجامعة من مناهج علمية، وإلى ما تلقاه على أساتذته في الجامعة المصرية من بضاعة لم تعد قادرة على تمكين صاحبها من فهم كل ما يجري على الصعيد النقدي والأدبي أو على الصعيد الاجتماعي والسياسي، وأن يمتد بصره إلى ما يحدث على الشاطئ الآخر من تقدم في الدرس العلمي وانضباط في المفاهيم والمصطلحات والقدرة على فهم حركة التاريخ وتنظيم الواقع الاجتماعي، وكان السؤال الملح عليه: ما السبيل إلى نقد جديد؟

والنقد الجديد يعتمد على صياغة مفاهيم جديدة لطبيعة الأدب ووظيفته من ناحية وطبيعة لغته من ناحية أخرى، كما يعتمد على تحديد وظيفة الناقد الجديد وأدواته وطبيعة اهتمامه، وعلاقة هذا النقد بما حوله من علوم، وما هو مشتق من ثقافات مساعدة أو مناوئة، كما يعتمد على صياغة مفاهيم محددة لعلوم: تاريخ الأدب، وعلوم البلاغة من جانب والأجناس الأدبية القديمة والمتطورة والناشئة من جانب آخر. والناقد بهذا المعنى لا يفارقه الوعي الكامل بجوهر ما في تراثه، وما في تراث الآخرين على أساس أن العقل الإنساني ذو طبيعة واحدة تتخطى حدود المكان والزمان والأعراف، وأن نتاجه في نهاية المطاف - مع اختلاف الأمكنة والأزمنة - نتاج إنساني مشترك هو تراث الإنسان بوجه عام.

من هنا كان إيمان مندور بأرسطو ودوره في الحضارات القديمة والوسطى مساوياً لإيمانه بدور الأمدى والجرجاني وعبد القاهر في الحضارة الإسلامية على مستوى الفكر النقدي وصياغة المناهج الجديدة وكان وعيه أن العلم والأدب يجتمعان على غاية واحدة هي فهم الإنسان وصياغة وعيه بواقعه الاجتماعي والطبيعي، وإن تباينت وسائل كل منهما إلى ذلك. هذا التباين الذي جعله يفرق بين العلم وروح العلم داعياً إلى الأخذ بروح العلم لصياغة منهج في دراسة الأدب والفنون، دون الأخذ بقوانين العلم، وإذا

كان كل ما قدمناه يقع في إطار النظرة الكلية إلى مندور الناقد الأدبي والمفكر الاجتماعي فإنه من العيب أن ندعى أن هذا الإطار يكفي لتقديم مندور في كل صياغاته النقدية ومراحله الفكرية ومعاركه السياسية وتحولاته المنهجية، فمندور - مع إيماننا بكل ما أنجز عنه من أبحاث - ما زال لم يكتشف بعد، وما زالت جوانب تراثه تدعونا إلى أعمال مبدأ التخصص الدقيق في تناوله، فكيف نجرو نحن دارسي الأدب والنقد على درس مندور سياسياً ولدينا أهل هذا التخصص، وكيف نجرو على تناوله صحفياً، والصحافة هي الوسط أو الميديا الذي قدمه إلى التاريخ وصنع كتاباته بصغته، وما زال مندور في حاجة إلى الدرس الأدبي المقارن إذ يمثل حالة فريدة لتعدد الثقافات وانصهارها: الثقافة العربية من جانب، وثقافة اليونان واللاتين والغرب المعاصر من جانب آخر، كما تبرز الحاجة - على المستوى النقدي والمعرفي عموماً - إلى درس المصطلح النقدي وغيره عند مندور بروافده التراثية العربية والتراثية اليونانية واللاتينية. ودرس المصطلح النقدي مدخل إلى دراسة الأنواع الأدبية وتطورها كما فهمها مندور ووعاها وحدد وظيفتها في إطار ثقافي واجتماعي وتاريخي محدد، وما زلنا محتاجين إلى أن ننصت إلى صوت مندور ابن قريته حافظ القرآن الكريم المتعلق قلبه بإحدى الطرق الصوفية - النقشبندية - وما تركه هذا التعلق في

شخصيته الناقدة من يقظة وجدانية- ومن ضرورة الاعتماد على الذوق الذي أوشك أن يكون له نظرية في نقده.

والنقد الجديد الذي صاغه مندور، صاغه على نار الصراع الثقافي الكاشف عن الصراع الاجتماعي- في فترة الأربعينيات وما بعدها- بين فئات الطبقة الوسطى من ناحية، والطبقة التي تمثل الحكم ومصالح الإنجليز من ناحية أخرى. وقد تبلور هذا الصراع حول قيم الاستقلال والحرية ببعديها السياسي والاجتماعي وهي القيم التي ارتبط بها على المستوى الأدبي قيم راوحت بين الغربة الغالبة على شعراء الإحياء الذين كان نجمهم قد أوشك على الأفول، والذاتية التي بشر بها النقاد الرومانسيون الأوائل أمثال شكسبير والعقاد وازداد طغيانها عند الأبوليين واتجه هذا النقد إلى المبدع فاتخذ النص الأدبي مرآة كاشفة له، واستعان على فهم المبدع وفهم النص بسياقات ثقافية تاريخية وجمالية واجتماعية ونفسية وصار النموذج النقدي أن يصوغ الناقد حول النص نصاً جديداً يمثل له هو، ويمثل هذه السياقات بدرجة أو أخرى حسب ما يغلب على ثقافته واتجاهه النقدي، وتحول الناقد مع الشاعر إلى حالة من التوحد الذاتي أو التنافر على نحو ما رأينا مثلاً عند العقاد والمازني وشاعريهما الأثير ابن الرومي، وعند طه حسين وشاعره المرأة أبو العلاء المعري. وما حدث بين هؤلاء النقاد من تنافر

ورفض لشعراء آخرين من طبقة ابن الرومي وأبي العلاء أمثال
البحثري وأبي تمام والمتنبي لمجرد أن أياً من هؤلاء لم يجد فيه
الناقد القناع الذي يختفى وراءه. لقد تحول النص الأدبي - في
النقد السياقي - إلى عدد من الوثائق الدالة على الشاعر وعصره،
وعلى ثقافة الناقد، وسقط هذا النص سقوطاً كبيراً من بؤرة الاهتمام
به بوصفه بنية جمالية ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية، فصار عند
العقاد - بسبب علم النفس - دالاً على نرجسية أبي نواس، ونرجسيته
عنوان عبقريته بوصفه فرداً لا عنوان نصوصه بوصفه شاعراً، كما صار
عوار البنيان الجسدي والنفسى الموازي لعوار العصر دالين على
عبقرية ابن الرومي الذي تحول نصه إلى كتاب مقروء يكشف عن
بنية الوجدان وبنية العصر أو هو ترجمة باطنية له. ونجد الأمر نفسه
عند طه حسين فأبو العلاء المعري تكمن قيمته فيما دل عليه نصه
وهو أبو العلاء الفيلسوف الميتافيزيقي، والمتنبي - وهو أستاذ أبي
العلاء - تكمن قيمته فيما دل عليه نصه وهو أنه - في الاستنتاج
الأخير عند طه حسين - مثال الخسة والذلالة والتقلب في اليلاد.

فالمشهد النقدي الذي اطلع عليه مندور في وجه من
وجوهه يعلن ارتباطه بالفكر الرومانسي، وإعلانه من شأن الذاتية
والفردية بالتركيز على أهمية المبدع وأهمية دوره. هذا الفكر الذي
جعل الشاعر أشبه بالأنبياء ليتقابل مع الشاعر الحكيم في التراث

الشعري العربي معبراً عن أسمى تجلياته في الشعر الإحيائي. كما اتخذ هذا المشهد جنساً أدبياً وحيداً على وجه التقريب ليكون مزار علمه وهو القصيدة الغنائية عند الإحيائيين والرومانسيين فراح يقرأ فيها كل السياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية.

لم يكن أمام مندور- في هذه المرحلة الأولى من فكره النقدي- إلا أن يعيد للنص الأدبي ممثلاً في هذه القصيدة وضعه الصحيح الذي افتقده، وذلك بالاعتماد على الموروث البلاغي والنقدي والعربي من جهة، وتحديداً عند ابن سلام والآمدى وعبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر، والاعتماد على ما اكتسبه من دراسته في فقه اللغة وعلم الأصوات ونظريات علم اللغة عند كل من انطوان ميير وسوسير، ومن شغفه المفيد بمناهج نقد النصوص كما أرساها جوستاف لانسون وتبلور كل ذلك في كتبه الأولى مثل: "في الميزان الجديد" و "النقد المنهجي عند العرب"

أي إن مندور اعتمد على تاريخ الأدب والنقد والبلاغة من ناحية وعلى علوم اللغة والأصوات من ناحية أخرى في تأسيس رؤية نقدية تعيد للنص الأدبي وضعه الذي أهدر واستقلاله الذي ضاع. وتنحو هذه الرؤية إلى تحديد النص بنسبته تاريخياً إلى صاحبه. وتحديد موقعه في تاريخه النوعي الطويل، والكشف عن صلاته بألساق الثقافة والبنية الاجتماعية. هذه الرؤية تجعل قدرة الناقد

مرتبطة بهذا النص أولاً لا بما حوله من سياقات مهما تكن أهميتها لأنها تقع في الخلفيات بعد النص. وأراد مندور بذلك أن يجتزل انتباهنا منصباً على فردية النص بدلاً من فردية المبدع، وهذا يعني أن يتحول التاريخ الأدبي من تاريخ أفراد مبدعين إلى تاريخ الذوق والنماذج والأساليب الذي يتكون غير عدد كبير من النصوص هي من اكتشاف الناقد الذي صار ذا دور خطير على المستوى التاريخي، وعلى المستوى الآني معاً، فهو صانع الذوق، وكاشف طبيعة التغيرات الذوقية في الواقع الاجتماعي ورأسم خريطة المعرفة مع آخرين من صفوة الطليعة الثقافية فكرياً وعلمياً ودينياً لذلك كان من الطبيعي أن يرفض مندور صورة الشاعر النبي الذي يأتيه الشعر إلهاماً ووحياً، لأنه شاعر لا يتفق وطبيعة النموذج الاجتماعي المستهدف في التحرر والاستقلال وإعلاء قيمة العقل ومنها مسئولية الإنسان عن فعله، فالشاعر الملهم لا يسأل عما يقول لأنه لم يصنعه ولا دخل له فيما يقول. إن هو إلا واسطة بين جهة الإلهام، وجهة التلقى، وما دام الشعر لوناً جميلاً من ألوان المعرفة له وظيفته في الواقع الاجتماعي فإن مندور يعتقد أن الشاعر الحق كالناقد الحق هو من يتوفر لديه البصر والبصيرة بأكبر قدر من الوعي التاريخي والاجتماعي الآني والمستقبلي بحيث يكون شريكاً أساسياً في صناعة ومعرفة التقدم. من هنا كان له أن يرفض كون

الشعر "فيضاً حيويّاً متدفّقاً بأبى الوقوف حتى يصل إلى غايته من
التصور والإبداع" ويرى أن الشعر صناعة، والنقد صناعة وتتفق هذه
الرؤية مع قوله "عندما نريد درس الأدب العربى يجب أن نكون
من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين، وقد
صاغوها لأدب غير أدبنا".

ويذكرنا القول بأن الشعر صناعة والنقد صناعة كسائر
الصناعات بابن سلام الجمحى صاحب هذه المقولة، وصاحب
الموقف المعرفى الداعى إلى استقلال شخصية الناقد بأدواته
المعرفية وأحكامه الذوقية التى تجعلنا نقبل ما يقول من منطلق أن
لكل صناعة أهلها الذين يفقهونها دون غيرهم، هذا الموقف
المعرفى العظيم الذى كان مصاحباً لفترة من أهم فترات التحول
فى حياة المجتمع العربى المنتقل من طور الرحلة إلى طور
الاستقرار، ومن ثقافة الذاكرة إلى ثقافة المدونات، ومن طغيان
العاطفة والارتجال، إلى هدوء العقل والروية، ومن طور سيطرة
النوع الأدبى الواحد إلى طور مشاركة الأنواع فى الأداء
والتوجيه، ولعل كل هذا كان مدعاة لتشابه المواقف التاريخية فى
وعى مندور. وبالطبع لا يمكن أن يدعى أحد بأن مندور كان يؤصل
الفهم الصناعى الآلى للأدب على النحو الذى آل إليه فى القرن
الرابع الهجرى فمندور كان همه الأكبر بناء منهج نقدي يتعامل مع

الأدب كما يتعامل مع بقية أوجه المعرفة منطلقاً من طبيعة هذه المعرفة لا مفروضاً عليها ولا مفارقاً لها، لذلك لم تسقط عنده قيمة الذوق على مستوى الإبداع، وعلى مستوى النقد " فالذوق الذي نقول به ليس ذلك الذوق الفطري الذي يتحدث عنه الفلاسفة، وإنما هو الذوق الأدبي، وهو خير وسائل المعرفة على أن يكون ذوقاً مدرباً وأن نأخذه بالمناقشة والتعليل حتى بعد أن يتم تثقيفه".

هذا الذوق الذي هو خير وسائل المعرفة ونناقشه ولا نقبل أحكامه دون تعليل، وهو ما جعلنا نميل إلى أن مندور حينما قال إن الشعر صناعة كان أقرب إلى الأخذ بفهم الجاحظ للشعر على أنه صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير لأنه يؤسس مبدئين في فهم الشعر الأول مبدأ الصياغة الذي يربط الشعر باللغة على نحو مخصوص، ومبدأ التصوير الذي يعقد الصلة بينه وبين الفنون الأخرى على مبدأ واحد هو التقديم الحسى، ومن ثم فإن النقد الذي يدعو إليه مندور مرتبط بطبيعة المنقود، وقائم على الوعي بهذه الطبيعة فيدرك البص الأدبي في علاقته الداخلية وفي إطار علاقته بما يماثله من نصوص، وما يماثله من الفنون، وهذه الدائرة تجعل النقد عملاً عقلياً من جهة، وذوقياً من جهة أخرى في آن واحد، لأنه لا انفصال في قوي الإدراك، وتجعله يرفض كون النقد الأدبي تابعاً لمناهج المعارف الأخرى كالفلسفة والتاريخ والاجتماع

وعلم النفس مع أهميتها للنقاد لمفازقتها لطبيعة الأدب من جهة وطبيعة النقد المبنية على طبيعة الأدب، لذا كان صدامه المعلن مع أعلام النقد السياقي الذين أهدروا وجود النص الأدبي وظنوا أن تجديد مناهج النقد مرتبط بالأخذ بمناهج علم النفس كما دعى العقاد ومحمد خلف الله أحمد، وأعلن مندور أن " هذا في الواقع ليس تجديداً فقد سمع عنه العرب بلسان قدامة بن جعفر واللاحقون له " وقد حدث هذا الصنيع في أوروبا القرن الثامن عشر حين قرنت النقد بالفلسفة " وعادت أوروبا من خلالها وأصبحت تؤمن عن حق بأن لكل علم مناهجه، وأن أى علم لا يمكن أن ينمو إلا إذا كان نموه ذاتياً من داخله".

وكون النقد عملاً عقلياً من جهة، وذوقياً من جهة أخرى في آن واحد يجعله ذا صلة قوية بالعلم، وذا صلة أقوى بالفن. أما صلته بالعلم فهو لا يأخذ بالقوانين التي تفسر المادة فقط، وإنما يأخذ بروحه وما روحه في الحقيقة إلا مجموعة القواعد التي تضبط أى تفكير عقلى في إطار معين وهى كما يقول مندور "أمانة عقلية وخضوع للموضوع، وتأب على التصديق، وتنحية للأهواء، ثم استقصاء للتفاصيل وتدعيم للإحساس بنظرات العقل، واتخاذ الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة بتجديده وتميزه ومراجعته وتعليقه ما أمكن التعليق. روح العلم موقف تفقه النفس من الناس والأشياء.

أما العلم فمجموعة من القوانين التي تفسر عالم المادّة " انظر " في الميزان الجديد " ص ١٨٤ وأما صلته بالفن فتأتي من جهة الذوق، وهو ملكة عند الناقد تنمو بالقل والمرا، كما تنمو الموهبة عند الشاعر، ويحتاج هذا الذوق إلى روح العلم في مواجهة المشكلات التي يطرحها النص، وفي تدعيم الأحكام النقدية التي تعتمد على الذوق الأدبي.

أما عن الأولى، فإن مندور يرى أن النقد عامة هو لون من التساؤل الدائم عن مصادر المعرفة وطبيعتها، والنص الأدبي يمثل أحد هذه المصادر، ومباشرة تعنى الوعي بمشكلاته من خلال جانبين حددهما مفهوم الأدب / الشعر. الأول: الصياغة وما تثيره من مشكلات على مستوى الصوت والأداة والمفردات والجمال والرابط الكلي للنص، لذا فإن هذه المباشرة أو الممارسة تبدأ من الأصغر إلى الأكبر، والثاني: الدلالة وما ترتبط به على المستوى الأول من تجولات الدلالة، وعلى المستوى الأخير من بناء القيم الذي يقف عليه وظيفة الناقد ووظيفة النص معاً، كما ينصرف الوعي بمشكلات النص إلى الوعي بالخصائص النوعية الأخرى التي تربطه بغيره من الأنواع الفنية، لذا يقول مندور عن النقد إنه " فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعياً، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحلّه، فالتقد

وضع مستمر للمشاكل".

وما دام النقد وعياً مستمراً بالمشاكل التي يثيرها النص، فإن هذا الوعي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال مباشرة النص، وتحديد مستوياته، وهذا المسلك الفني الخالص لا يمكن أن ينجح من خلال سياقات معرفية أخرى نعتها مساعدة للنقد الأدبي ومناهجه لكنها لا تمثل مثله مثل مناهج علم النفس والفلسفة والجمال وما إلى ذلك.

وأما عن الثانية وهي تدعيم الأحكام النقدية المعتمدة على الذوق الأدبي فإن مندور في حديثه عن سمات روح العلم ذكر "تدعيم الإحساس بنظرات العقل" وهذا الإحساس هو إحساس ذاتي خالص أشبه بالحدس ينتج عنه لون من المعرفة لا يقوم عليها برهان، ومن ثم يخشى مندور أن يقع ناقدوه في بحار الانطباعية باسم الذوق الأدبي، وفي منطقة التوقيف التي تعني عدم تعليل الأحكام الأدبية، لذلك قرن هذا الإحساس بنظرات العقل التي يعنى بها تحديدده - أي الإحساس - وتمييزه - أي تفسيره - ومراجعتة، وتعليقه بكلمات مندور.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، لماذا قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم نفسه، بغض النظر عما يقوله مندور من أن

العلم مجموعة من القوانين تفسر المادة؟ يؤمن مندور إيماناً عظيماً بأن هناك مناطق لا يقوى العلم على تفسيرها، وإن استطاع وصفها، وأن العلم بذلك يقف حائلاً بيننا وبين الالتقاء المباشر بالأشياء التقاء حميماً، وأن الناقد كالعالم يدرك أشياء في موضوعه يشعر بها ويحسها ولا تفارق وعيه، وربما تفتقد إلى بعض صفات الجمال وتختلف صورتها من ناقد إلى ناقد ولا يقوى كذلك على تعليلها لا لنفسه ولا لغيره. وما دام الأمر كذلك فما الفائدة إذن من جعل النقد يسير على غرار العلم، وهو مختلف عنه؟

والاختلاف كما قلنا لا يأتي من قواعد التفكير العلمية العامة، بل يأتي من إجراءات التطبيق، واختلاف الموضوع عند كل منهما، فلا يعقل أن يكون النص الأدبي وهو مادة إنسانية حية مثل المادة التي يخضعها العلم للتجربة، وهي مادة صامتة أو غير مؤثرة في صاحبها هذا بالإضافة إلى أن النص الأدبي كما يقول مندور هو نص - بطبيعته ملئ بالمفارقات وشيء غير دقيق، وهو أدق وأعمق وأرهف وأغنى من أن نخطط له طريقه، وعلينا أن نقبله كما هو قبلاً مباشراً، وأن نقر - في هذه الحالة - بأنه "إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود "التأثيرية" على حد

قول جوستاف لانسون الذي اقتبس مندور مقولته. وهذا الإقرار يترتب عليه ما سبق ذكره وهو مباشرة النص إذ لا يكفي أن يقف الناقد منه موقف العالم التجريبي من مادته، إذ " لن نعرف قط النبذ بتحليله تحليلاً كيميائياً أو بتقرير الخبراء دون أن ندوقه بأنفسنا" وهذا ما جعل مندور ينتهي إلى أنه " لا يمكن أن يحل شيء محل التدوق".

لما سبق قرن مندور النقد بروح العلم ولم يقرنه بالعلم معتمداً على فهمه لضرورة الذوق أو التدوق، ومعتمداً على خبرة الأمم التي وعاءها في عقله وتمثلت في فشل جعل النقد علماً على غرار العلم، وكانت المحاولة الأولى كما يقول محاولة أرسطو التي ازدهرت في أدب عصر النهضة وهو الأدب المعروف بالأدب الكلاسيكي، وأساسها استقراء ما درج عليه عرف الأدباء في كل فن من فنون الأدب، وجعل ذلك العرف قوانين ومحاولة إخضاع الإنتاج الأدبي لها، ومنها الوحدات الثلاث في الدراما: الزمان والمكان والموضوع، ووجوب توافرهم في كل دراما. والثانية جاءت من جانب برونثير بنقل قوانين التطور من مجال العضويات إلى مجال الأدب والأخلاق.

وروح العلم التي قرنها مندور بالنقد، جعلت النقد يقف في منطقة وسطى بين العلم ومنهجه الصارم من جهة، والفن المليء

بالمفارقات وعدم الدقة والاستعصاء على التخطيط من جهة أخرى. وهذه المنزلة منحتة حرية واسعة استمدها مما أسماه مندور بالدوق الأدبي الذي يهتدي بضياء العقل في التحديد والتمييز والتعليل والتأني على الخضوع للأهواء إن أراد، كما يهتدي بدفء الإحساس المباشر والعاطفة، وجعلت لهذا الدوق قدوة حسنة فيما أقره كبار النقد الذين سار مندور على نهجهم ومهدوا للحكم التوقيفي الذي يعتمد على "أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة" ومن ثم يتحول الناقد إلى قاض لا ترد حكومته ولا يدري ما حيثيات هذه الحكومة.

لكن هذا الناقد لن يكون هذا عمله الغالب عليه لأن العمل الأدبي ليس من طبيعته أن يكون كله "أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة". وهذا ما جعل مندور حريصاً على أن يرد الناقد دائماً إلى طبيعة النص الأدبي، بعد أن صده عن نقده عن طريق المتلقى أو عن المبدع، فطبيعة هذا النص طبيعة لغوية في النهاية وإن كانت على نحو خاص من الصياغة والإيقاع والذلالة، وتهتدي هذه الطبيعة بقوانين اللغة العامة، وهي قوانين تمثل مفاتيح مهمة في يد الناقد للولوج إلى النص.

ويؤكد مندور ذلك بقوله إن "موضع الخطر أن نقحم على دراستنا معارف أقل ما فيها من إضلال هو صرفنا عن أن نركز نظرنا

فى الأدب كفن لغوى واهمين أننا نجده إذ نتناوله بمبادئ علوم أخرى. وأما النظريات اللغوية وعلوم اللغة ومناهج اللغة فذلك موضع دراستنا " وهذا الاتجاه فى فكر مندور ليس مرده فقط استغراق النقد السياقى فيما حول النص، وفيما حول شخصية المبدع، وإنما مرده أيضاً إلى اطلاعه الفاهم على منجزات علم اللغة كما انتهى إلى جهود سوسير وزملائه فى النصف الأول من القرن الماضى، وعلى منجزات اللانسونية فى توثيق النص ووصفه وتحليله. ولعل كل هذا هو ما أتاح فرصة اكتشاف ابن سلام وموقفه المعرفى من الناقد والنص، واكتشاف منهج عبد العزيز الجرجانى القائم على المقايسة وهو منهج قائم على المقابلة المحايدة، ومنهج الآمدى فى الموازنة، وأخيراً منهج عبد القاهر الذى استفاد من كل هؤلاء وأسماء مندور بالمنهج الفقهى، وكل هذه المناهج لا تسقط الذوق من حسابها على الإطلاق.

والمنهج الفقهى الذى اقترحه مندور " يستدعى بالنظر اللغوى لينتهى إلى الذوق الأدبى الذى هو لا شك متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة سواء فى ذلك أردنا أو لم نرد " وقيمة هذا المنهج فى رأى مندور أنه " يتضمن روح العلم ويعتز بالنفاذ إلى حقائق النفوس، ولكن هذا ليس ما يميزه عن غيره من المناهج، فروح العلم وفهم النفوس حقيقتان مستقرتان فى كل نشاط

عقلي منتج. المنهج الفقهي يستمد حقيقته من مادة درسه وهي
الأدب".

وعبد القاهر عند مندور هو المثال البارز على رهافة الذوق
الشخصي المدرب المرتبط بالنص و "كيف أنه ابتداءً بنظرية فلسفية
في اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير
في دراسة الأدب وإنك لتقرأ كل ما كتبه عن الإسناد والتقديم
والتأخير والفصل والوصل وتمعن في أمثله فتجد إحساسه الأدبي
سابقاً دائماً لعقله ومعرفته. وما نظرية عبد القاهر في رمزية اللغة ورد
المعاني إلى النظم، وما منهجه في نقد النصوص نقداً موضعياً إلا
مراحل تنتهي به إلى الذوق الذي يدرك الدقائق ويحس " بما
تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة".

مفهوم الشعر عند

أبن خفاجة

سبق لى أن قدمت بحثاً لدرجة الدكتوراه بعنوان " مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبي العلاء المعرى " كان هدفه الكشف عن النصوص التى كونت مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين فقط، دون النظر إلى من سواهم وقد دارت هذه النصوص على ما قدموه فى دواوينهم بين ثنايا القوائد الشعرية وما كتبوه من مقدمات لهذه الدواوين، وما حمل عنهم من مروييات حفظتها بطون كتب التطبيقات والمعانى والتشبيه والتواريخ والنقد وغيرها. وقد اهتمت هذه الدراسة بما قدمه الشعراء العباسيون بوصفهم كلا متجانساً إلى حد كبير فى ظل حضارة ذات طابع سياسى واقتصادى وثقافى وقيمى موحد، فلم نفرّد لأحد من كبار شعراء هذا العصر دراسة مستقلة، على الرغم من الحاجة الماسة إلى ذلك، ووقفت الدراسة عند هذا الإطار الكلى العام.

وظل الشغف بمفهوم الشعر عند الشعراء لا يفارقنى، وكان من المنطق ألا أتوقف عند أحد من كبار شعراء العصر العباسى، ومن ثم توجهت باهتمامى إلى الجانب الآخر من الحضارة العربية الإسلامية، وهو الجانب الذى نما وازدهر فى الأندلس، وعند واحد

من كبار شعراء الأندلس وهو ابن خفاجة الأندلسي، الذي غلب عليه النقد كما عرف بين الشعراء وغيرهم بالشعر، فرتب شعره، وكتب مقدمة ديوانه، وبحث مفاهيم نقدية عن الشعر في شعره ومقدمته، ومن هنا كان التوقف عنده توقفاً يهدف إلى استكمال صورة لم تكتمل، وهي الاهتمام بما قدمه شعراء الأندلس من مفاهيم نقدية عن الشعر، كما اهتممنا من قبل بما قدمه الشعراء العباسيون ومما لا شك فيه أن استكمال الصورة على هذا النحو يعين على الوقوف على طبيعة النقد النظري في تراثنا الممتد، وهي مهمة نأمل أن نوفق في إنجازها الآن ومستقبلاً، وعلى الله قصد السبيل.

وصف المادة ومصادرها

هذه قراءة أولية في ديوان ابن خفاجة الأندلسي "٤٥١-
٥٣٣ هـ" هدفها البحث عن المفاهيم النقدية التي بثها الشاعر في
ثنائيا قصائده، وقد كانت مقدمة هذا الديوان عاملاً مشجعاً على هذا
البحث، والثاني في جمع نصوص هذه المفاهيم. وفي الحقيقة لم
تكن المقدمة وحدها ذات أثر كبير في هذا الاتجاه، بل كانت
المصادر التاريخية بما جاء فيها، عاملاً آخر ضاعف من الاهتمام بهذا
البحث عن المفاهيم النقدية ونصوصها على امتداد الديوان.

فقد ورد عند ابن سعيد في "المغرب" أنه صنف هذا الشاعر
تحت صفة "العلماء"^(١) وهي صفة لفتت الانتباه، خاصة أن ابن سعيد
ذكر شعراء كثيرين دون أن يصنفهم هذا التصنيف، مما يعني شيئاً
وراء كون ابن خفاجة شاعراً، فهو ليس مجرد شاعر، مثل من ذكرهم
ابن سعيد أو غيرهم، بل هو عالم وشاعر. والعلم والشعر، مظهران
لعقل منظم مبدع متأمل، يعتمد على المقدمات الصحيحة للوصول
إلى النتائج الصحيحة وقد مارس ابن خفاجة مهمة العالم في
الاهتمام بشعره وترتيبه وقد أضاف إليه النثر، وهذه سابقة لا نجد لها
فيما أعلم - في ديوان من دواوين الشعراء العرب من الأعلام، كما
مارس هذا الاهتمام بكتابة مقدمة ديوانه، وقد أثار فيها عدداً من
القضايا الجديرة بالدرس والتوقف عندها.

ولم يكن ابن سعيد وحده، الذي وصف ابن خفاجة هذا الوصف أو رتبته هذا الترتيب اللافت، فقد وصفه ابن الأبار في التكملة بأنه "كان عالماً بالآداب، صدراً في البلغاء، متقدماً في الكتاب والشعراء"^(٧) ولم يصفه بالشعر أولاً، بل وصفه بالعلم بالآداب، والتقدم في البلاغة، بين الكتاب والشعراء، وهو ترتيب في الوصف يؤيد ما نريد التذليل عليه، وهو تأكيد صفة العلم أولاً، وفي مجال الإبداع الكتابة والشعر.

وليس بين أيدينا، ولا في مصادره، ما يدل على أن ابن خفاجة الأندلسي، قد ترك مؤلفات أو مصنفات علمية، في مجال ما نبغ فيه، وعرف به وهو الأدب والبلاغة والشعر، ترتيباً على وصفه بالعلم وضمه إلى جماعة العلماء. ومع ذلك، فإن قارئ الديوان يستطيع أن يلتمس العقل الناقد البصير الممثل لصفة العلم عند الشاعر. وديوانه هو المصدر المباشر الوحيد لأفكار هذا الرجل وعقله.

وفي البداية، يهمننا أن نصف هذا المصدر، وصفاً يتفق مع وجهتنا في التذليل على العقل الناقد وراء العقل الشاعر عند ابن خفاجة الأندلسي.

صدر الديوان محققاً تحقيقاً علمياً من منشأة المعارف
بالإسكندرية وبتحقيق سيد مصطفى غازي، وتيسر قسم اللغة العربية
وآدابها. وقد طبع مرتين كانت الأولى عام ١٩٦٠ والثانية عام ١٩٧٩
م وهي التي اعتمدنا عليها، ولا خلاف بين الطبعتين، كما لمسنا
ذلك من تقديم المحقق.

أما الديوان، فهو يحتوي على أقسام ثلاثة. الأول: المقدمة
والثاني: النصوص الشعرية. والثالث: النصوص النثرية. أما المقدمة،
فإن الشاعر قد كتبها موضحاً فيها أهم القضايا التي شغلتها، وهي
ترتيب شعره وجمعه، وموقفه من النقد وأحكامهم. وموقفه من الشعر
في شبابه وشيخوخته. وصلة ذلك بالصدق والكذب الشعريين،
وتركيب الشعر.

وأما النصوص الشعرية، فهي قد بلغت ثلاثين وثلاث مائة من
النصوص المتفاوتة بين القصائد والمقطوعات. ويبلغ عدد القصائد
الطوال حوالي مائة وعشر قصائد أما المقطوعات فتبلغ حوالي
مائتين وأربعين مقطوعة شعرية. ويغلب على هذه النصوص الشعرية
المدح والرثاء والغزل بالمذكر "واتخاذ للطبيعة قاعدة للغزل
والذكرى، وإجلال الاستعارة المستمدة من الطبيعة محل غيرها من
استعارات^(٣). وأما النصوص النثرية، فهي قد بنيت بناء الرسالة، من
استهلال، ومقدمة وعرض للموضوع الأصلي، وثناء ورجاء على

المرسل إليه، وهى نصوص مثلثت زدوداً ومبادلات بينه وبين شخصيات وجهية فى عصره، ويبلغ عدد هذه النصوص النثرية حوالى اثنين وثلاثين نصاً نثرياً تتباين قصراً وطولاً.

أما من حيث ترتيب هذه الأقسام الثلاثة فى الديوان، فالمقدمة وحدها هى الجزء المستقل بذاته عن القسمين الثانى والثالث. ويرتبط هذان القسمان ارتباطاً خاصاً، فقد ذيلت بعض القصائد بنص نثرى يتناول الموضوع نفسه الذى تتناوله القصيدة، والنصان معاً موجهان - فى الغالب - لشخصية واحدة، لذلك نستطيع القول إن هذين القسمين غير منفصلين انفصال المقدمة عنهما. وهما معاً على اختلاف نوعيهما - الشعر والرسالة - يمثلان من حيث الترتيب قسماً واحداً.

وقد ورد فى الديوان أسماء شخصيات تاريخية مثلت علامات مضيئة فى مجالها أمثال أبى محمد البطليوسى، وأبى عبد الله بن أبى الخصال الكاتب الملقب بذى الوزارتين، بالإضافة إلى قاضى الجماعة بقرطبة أبى عبد الله بن حمدين، وعدد من الوزراء والأمراء لدولة المرابطين، وأهمية هذه الشخصيات فى الديوان، تتمثل فيما تعكسه صلاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية على مفاهيم ابن خفاجة النقدية أو اهتماماته الثقافية والعلمية. فيكفى أن نعرف مثلاً أن ابن خفاجة كان يتبادل الأخذ والرد فى مسائل

الشعر وقضاياها مع أبي محمد البطل يوسى العالم المعروف، فقد ورد في الديوان مقطوعة شعرية طويلة نسبياً مثلت رداً نقدياً وافياً على هذا العالم، وقد صدرت بقول الشاعر " وقال، وكتب بها إلى الأستاذ أبي محمد البطل يوسى، جواباً عن شعر له ورد عليه في العروض والروى" (٤).

والبطل يوسى هو أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطل يوسى " ٤٤٤-٥٢١ هـ " معاصر ابن خفاجة وصاحب المؤلفات في اللغة والنحو والفلسفة وشرح لزوميات أبي العلاء المعرى وهو - في عصره - " موسوعة علمية تمثل الثقافة العربية في صورتها الرفيعة، وتصور العقلية الأندلسية المشرقة، في تمام نضجها واكتمالها " (٥).

وقد غلب على هذا العدد الوفير من الشخصيات التي وردت في الديوان - قد تكرر ذكرها فيما يزيد عن ثمانية وعشرين مرة - الاهتمام بالأدب والشعر خاصة، والارتباط الحميم بينها وبين ابن خفاجة ومن ذلك الوزير أبو محمد عبد الله بن ربيعة الذي جمع بينه وبين ابن خفاجة محضر الكتاب وقراءة الحساب والآداب ومنهم ذو الوزارتين الذي وصف بأنه " كان كاتباً بليغاً عالماً بالأخبار ومعاني الحديث والآثار من السير والأشعار " (٦) وله شعر من نظمته في

مصادر مختلفة وكان معاصراً لابن خفاجة، فقد توفى دور الوزارتين
٥٤٠ هـ.

ويضم الديوان - على نحو ما قدمناه - نصوصاً نثرية وشعرية
ومقدمة مستقلة بما طرح فيها من قضايا، وذكرنا لعدد وافر من
الشخصيات التي ساعدت على إبراز الجانب النقدي في شخصية
ابن خفاجة، بما حدث بينه وبينها من حوار ثقافي، وزدود ومبادلات
مثلت اهتماماتهم الثقافية التي صاغت في النهاية وبلورت عدداً من
المفاهيم النقدية المتصلة بالشعر عند هذا الشاعر.

والى جانب المقدمة، فإن القراءة الهادئة لبقية النصوص في
الديوان قد أفرزت عدداً هائلاً من الأبيات الشعرية التي ضمنها ابن
خفاجة تصوراته عن فن الشعر من حيث طبيعته ودوره، وقد توزعت
هذه الأبيات وعددها سبعة وثلاثون ومائة بيت، في نهايات القصائد
الطوال، وفي المقطوعات التي كانت تمثل رداً من ردوده على
إحدى الشخصيات في الديوان، مما يشي بأن الشاعر كان يقصد
إلى صياغة تصوراته شعراً حينما يريد، وإلى صياغتها نثراً حينما
يرغب مرة أخرى.

وعلى الرغم من وفرة هذه النصوص الممثلة لتصوراته، فإننا
لا نستطيع القول بأنها قد مثلت خطأ متنامياً في بناء التصور

والتدليل على جوانبه المختلفة المتصلة بطبيعة الشعر أو دوره مثلاً. إن هذا الخط المتنامي كان يتراجع في كثير من الأحيان ليقع في التناقض، بل يتأثر بالمراحل السنية التي مرت بالشاعر كما يتأثر بالاتجاهات الثقافية السائدة وموقفها من الشعر والشعراء بوصفهم جزءاً أساسياً من بنية المجتمع الثقافية الفكرية.

ويمكن القول بأننا لا نسعى - من وراء عرض هذه التصورات النقدية - إلى التوصل إلى نظرية نقدية، بل نسعى إلى معرفة هذه التصورات وارتباطها بالبناء الثقافي العام والخاص في زمن الشاعر، بحيث يمكن أن ندعى بأن هذه التصورات - كبنائها الثقافي الذي انسربت منه - ليست إلا مفاهيم ليس لها صفة الشمول والإحاطة والتماسك كالنظرية، وهي قابلة للتغير من عصر إلى عصر، ولكنها في النهاية مؤشر دال على العقل الذي أفرزها وعلى خلفيته الثقافية.

والغالب على صياغة هذه المفاهيم، طبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، وهي تنتمي عند ابن خفاجة إلى نوعين: النثر الفني / الرسالة، والشعر الوصفي الغنائي. ومن ثم فإن لغة هذه المفاهيم لغة شعرية مركبة ومكثفة، بحكم طبيعتها التصويرية، على الرغم من أنها تحمل فكراً أو تصوراً نقدياً نظرياً، قد لا نراه مطبقاً في شعر ابن خفاجة نفسه ولذلك، " فقد يرى المرء في هذا النقد نوعاً جديداً من الأدب، لا بد من أن نميزه عن النقد الذي يلتزم

بمثل الدقة في التفسير، ويخضع لقوانين التدليل والإثبات^(٧) ويهتم هذا النوع من الأدب بالحديث عن الشعر Meta Poetry من حيث طبيعته، وتحديد هوية الشاعر ووظيفته ورسائله في ضوء إحساس الشاعر بمكانته في التاريخ " فلقد عمل الشاعر عبر التاريخ على تضخيم صورته، وعلى وصف رسالته وإبراز دوره، والدفاع عن نشاطه، وتكلم خيراً وشرّاً عن رفاقه الشعراء، شعراً بوصفه شاعراً، ونثراً أيضاً، بوصفه ناقداً، أو واحداً من عامة الناس له آراؤه الأدبية^(٨).

ومن الممكن، بقراءة دواوين أعلام الشعراء في المشرق أو المغرب والأندلس من الجاهلية حتى نهاية الدولتين العباسية والأندلسية، أن تجد في كل ديوان مفاهيم نقدية عن الشعر ودور الشاعر وصلته بجماعته أو مجتمعه، وهي مفاهيم صيغت صياغة شعرية تصويرية، ومن ثم فلا فارق، في الحقيقة بين نصوص ابن خفاجة التي صورت مفاهيمه النقدية، ونصوص أي علم آخر من الشعراء الكبار. ولكن المميز لابن خفاجة عن غيره من هؤلاء جميعاً أنه قصد إلى كتابة مقدمة لديوانه سجل فيها نظراته النقدية وحدد موقفه من النقد والنقاد في عصره، ومن فن الشعر وسجل تجربته الخاصة بالعزوف عن الشعر فترة ثم العودة إليه مع إضافة أنه لم يتكسب بشعره لدى أمير أو سلطان ومن ثم، فإن ما جاء لديه من نصوص شعرية صاغت مفاهيمه النقدية يعد امتداداً مقصوداً

لمقدمته، كما يعد ما جاء في نثره المبعوث في حنايا الديوان امتداداً لما جاء في المقدمة والنصوص معاً، ولذلك فإن هذا كله يمثل مادة جديدة بالدرس العلمى، كما أن هذه المادة يمكن أن تعد لبنة من لبنات النقد النظرى فى تراثنا النقدى.

وإذا كان ابن خفاجة يتميز، دون بقية الشعراء، بمقدمته ونصوصه، فإنه قد فعل ما فعله شيخ المعرة أبو العلام، إذ كتب مقدمتين إحداهما لسقط الزند والأخرى للزوميات. والثانية منهما ورد فيها ذكر الأولى على سبيل الاستدراك وتوضيح الآراء والمواقف فقد أعلن أبو العلاء - فى سقط الزند - أنه قد رفض الشعر - رفض السقب غرسه، والرأل تريكته - رغبة عن أدب معظم جیده كذب^(٩) ثم عاد فى مقدمة اللزوميات، وفى الجزء الأخير منها، ليستدرك قائلاً "وقد كنت قلت فى كلام لى قديم: أنى رفضت الشعر رفض السقب غرسه، والرأل تريكته، والغرض ما استجيز فيه الكذب واستعين على نظامه بالشبهات"^(١٠).

ومن الملاحظ على مقدمتى أبى العلاء، ومقدمة ابن خفاجة أن هناك تشابهاً كبيراً فى الموضوعات، ومواقف الشعراء. ومن المعروف أن أبا العلاء "٣٦٣ - ٤٤٩ هـ" قد عرفته الأندلس وتوفر علماؤها على شرح شعره ومعارضته ومعارضة نثره، وأقرب دليل إلى ما نقول، معارضة ذى الوزارتين "لملقى السبيل" ومطلع المعارضة "

الإنسان مسمى يعجبه الأجل النسيء، يذنب ولا يفىء، ولا ينال إلا ما يفىء" ^(١١) وقد وصف الشنقيطي هذه المعارضة بأنها "إن لم تفقه فليست بدونه" ^(١٢) أما شرح شعره فقد مر بنا البطليوسي الذي شرح المختار من لزوميات أبي العلاء والبطليوسي وذو الوزارتين، معاصران لابن خفاجة.

والهدف من هذا التدليل أن نقول، إن أبا العلاء كان معروفاً لابن خفاجة من هذه الطرق، وأن ابن خفاجة توفي ٥٣٣ هـ، وتوفي أبو العلاء ٤٤٩ هـ ومن ثم فإن اطلاع ابن خفاجة على شيء من تراث أبي العلاء وخاصة شعره، أمر محتمل جداً ومن هنا نظن أن هذا بسبب التشابه الكبير في الموضوعات المطروحة في المقدمات، وفي المواقف من الشعر.

أما الموضوعات، فقد تعرض كل منهما لرحلته مع الشعر، إذ اصطجبا في صباهما وشبابهما، فبينما اتخذ ابن خفاجة في الشباب مرتعاً وراده مشرعاً، ورأى فيه "ما يناسب برد الشباب رقة، وبرد الشراب ريقة" ^(١٣) اتخذ أبو العلاء - في ربان الجدالة "بعض مآثر الأديب، ومن أشرف مراتب البليغ" ^(١٤) وتساوى الاثنان معاً في النفور منه والابتعاد عنه "ولما انصدع ليل الشباب عن فجره...، نزلت عنه مركباً، وتبدلت به مذهباً، فأضربت عنه برهة من الزمان طويلة إضراب راغب عنه، زاهد فيه، حتى كأنى ما سامرته جليساً" ^(١٥).

وكان سبب نفورهما من الشعر، العزوف عن أهله، وما يدور بينهم، واتخاذ موقف أخلاقي منه يتمثل في رفض الكذب والبحث عن الصدق. وقد أيد ذلك أبو العلاء المعري في النصوص السابقة رغم علمه بأن الشعر إذا التزم بالصدق ضعف وهوى بناؤه، "ولذلك ضعف كثير من شعر أمية بن أبي الصلت الثقفي ومن أخذ بفريه من أهل الإسلام"^(١٦) وأيد ذلك أيضاً ابن خفاجة عندما قدم اعتذاره عما بدر منه من شعر في صدر شبابه متوسلاً بأن الشعر يجاز فيه "أن يقول القائل: إني فعلت" و "إني صنعت" من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة"^(١٧).

ويقف الشاعران الموقف نفسه من ترتيب شعريهما على النحو الذي أرادا، فبينما اتجه ابن خفاجة إلى ترتيب شعره "تعلقاً بحر من النثر يساق خلال النظم"^(١٨) فقد اتجه أبو العلاء المعري إلى ترتيب شعره على حروف المعجم كما قال "وهذا حين أبدأ بترتيب النظم وهو مائة وثلاثة عشر فصلاً، لكل حرف أربعة فصول، وهي على حسب حالات الروى من ضم وفتح وكسر وسكون. وأما الألف وحدها، فلها فصل واحد لأنها لا تكون إلا ساكنة"^(١٩).

أما موقف الشاعرين من فهم طبيعة الشعر ودوره، فهما أيضاً متشابهان فيه. أنهما يؤمنان بالدور الأخلاقي الذي يؤديه التشكيل الشعري، ومن ثم يلج كل منهما على الصدق بمعناه الأخلاقي وإن

كانا معاً معتقدان بالطبيعة الخيالية للقول الشعري على نحو ما
سنوضح في حديثنا بالتفصيل. ولعل السر في ذلك أن كلا منهما لم
يتكسب بشعره، ومن ثم لم تلجئه الحاجة إلى أن يقول ما لا يريد
فيمن لا يستحق.

الاختيار والانتقاء

لم تفارق صفة العالم الناقد ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه، وهو جمع لم يخل من اختيار قائم على المفاضلة بين نصوص ونصوص، وبين مواقف ومواقف. فشعره الذي وصل إلينا لا يمثل كل شعر ابن خفاجة أى أنه ليس كل شعره، وإنما هو ما ارتضاه من نصوص صنعت الديوان الذي قدمه ممزوجاً بكتابات نثرية تعلقت بالقصيدة، ومن ثم نستطيع القول بأن صنيع ابن خفاجة في شعره هو من قبيل صنيع المختارات التي قدمها أبو تمام في حماسه الصغرى والكبرى مثلاً وتقوم هذه المختارات على ذوق نقدي واع بما يختار ويرتب، وهي "تنطوي على بعض الخصائص والسمات النقدية العامة بصورة غير مباشرة لأنها تقوم في الأصل على تحكيم الذوق في العناصر الفنية التي تسرى داخل قصائدها. إذ ليس مدار الأمر فيها على التبع والتقليد والاكتفاء بالرصد والتسجيل، بل على اصطفاء الأجل، وانتقاء الأفضل، واختيار الأمثل، وهذا منطلق النقد وأساس الحكم"^(٢٠) وعلى هذا، فإن صفة العالم الناقد مارست دورها عند ابن خفاجة في جمع ديوانه وترتيبه.

ويمكن أن نوضح الأمر أكثر بنصوص ابن خفاجة نفسها فما دفعه إلى جمع ديوانه واختياره، وترتيبه، هو ارتقاء السن وإشراف الحياة على المنتهى، وحرص الإخوان على هذا الشعر ورغبتهم في تدوينه، لما أصاب مسوداته وإخلاق حواشيه، وصار عرضة للضياع" ولما ارتقت بي السن مرتقاها، وشارفت الحياة منتهاها، وتوالت رغبة الإخوان فيه تتجدد، وحرص الأعيان عليه يتأكد، توخيت أن أقصره في مجلد، واحضره وأحشره جملة وأنشره. وكان قد باد أو كاد، لدثور رقاع مسوداته، وإخلاق حواشي تعليقاته" (٣١).

وقد فرضت هذه المهمة النقدية الخاصة، منهجها على ابن خفاجة وهو منهج نهض على التأليف والتثقيف، وعلى الاختيار والانتقاء. لما أصاب هذا الشعر من عوامل الزمن التي تساعد على النسيان، فقد كان جزء منه محفوظا في النفوس، وجزء آخر محفوظاً في الرقاع التي كادت أن تبلى، خاصة أن الشاعر لم يفكر في هذا العمل إلا في سن متأخرة كما أشار. ومن هنا يتاح الأمر إلى إعادة النظر في أمثال هذه النصوص إما بالتأليف بينهما وإما بالتثقيف. وهما عمليتان تتدخلان في نص كتب وذاع منذ فترة طويلة فتغيرا منه وتعدلا وفق ظروف نفسية جديدة وظروف اجتماعية متغيرة. أما النصوص التي لم تحتج إلى تأليف أو تثقيف، فقد خضعت للاختيار والانتقاء، وهما عمليتان تتمان وفق معايير جديدة أهمها السن

المتأخر والخوف من الموت، وانتقاد الآخرين، والميل إلى المحافظة في عصر المرابطين الذين مالوا إلى " تسلط الفقهاء على الناس، وتضييقهم شيئاً مما تعوده الأندلسيون من حرية" (٢٢) وقد كانت سلطة الفقهاء ذات تأثير كبير على كل نواحي الحياة، خاصة شئون الفكر والإبداع. ويصف المراكشي هذه السلطة في عهد على بن أبي يوسف قائلاً " وكان لا يقطع أمراً في جميع مملكته دون مشاورة الفقهاء، فكان إذا ولي أحداً من قضاة، كان فيما يعهد إليه، ألا يقطع أمراً ولا يبت حكومة في صغير من الأمور ولا كبير إلا بمحضر أربعة من الفقهاء، فبلغ الفقهاء في أيامه مبلغاً عظيماً لم يبلغوا مثله في الصدر الأول من الأندلس" (٢٣).

وبسبب هذا المنهج النقدي، صار شعر ابن خفاجة مختلفاً، أو كما يقول، " فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة عدده" (٢٤) ومرد الاختلاف هنا إلى نزعة الاختيار والانتقاء التي وجهت الشاعر في كل عمله النقدي. ولتنضت إليه وهو يصف مهمته بنفسه " واقتضى النظر فيما حاولته أن أتعبه ثانياً تعهد مؤلف، واتفقه عائداً تأمل مثقف، فمنه ما تعهدته، فقيده، ومنه ما لحظته فلفظته، ومنه ما تصفحته فأصلحته، إما لاستفادة معنى، وإما لاستجادة مبنى. وكان قد شاع كثير منه وذاع، فمن متعلق بنفس، ومن معلق في طرس، وسيختلف وجوده بما عاودناه من مفتقه

ومنتقده، فلا يوجد واحداً، لا من طريق صيغته، ولا من جهة
عنده" (٢٥)

ويبدو أن نزعة الاختيار والانتقاء كانت أقوى من أي نزعة
أخرى تحكمت في مهمة ابن خفاجة النقدية، بحيث صار لديه -
كما يقول - شعر ملفوظ مردود، وشعر تعهده وقيده، ومن الطبيعي أن
يكون الشعر الأول هو شعر الشباب والفتوة الذي تقع عليه عين
الانتقاد عند شيخ مسن يخشى سطوة مجتمع يعلو فيه صوت الفقيه
على صوت العقل والزمن، يقول ابن خفاجة "ومنه ما كان قد انتظم
في عصر الشبية، وبطريق الدعابة والطيبة، ولما لم نشر في معناه إلى
نكر، ولم نلم في ألفاظه بهجر، أثبتناه في باب الفكاهة والهزل" (٢٦)
فعصر الشبية هو موضع الانتقاد والاعتذار، لذلك لم يقبل من شعره
إلا ما كان موافقاً لمعيار ابن خفاجة وهو في الرابعة والستين من
عمره كما يذكر محقق الديوان. والسؤال الآن: ما صلة هذه المهمة
النقدية عند ابن خفاجة بمفاهيمه النقدية عن الشعر وطبيعته ودوره؟

وظيفة الشعر والثقافة السائدة

على الرغم من أن ابن خفاجة يعتقد " أن الشعر من خلال
الجلّة، وحلية النبلاء العلية " فإنه قد أعرض عنه " برهة من الزمان
طويلة " (٣٧) وكان ذلك في عصر ملوك الطوائف على ما أباحه هؤلاء
الملوك من " حرية في شتى نواحي الحياة الاجتماعية بما فيها
الناحية الدينية " (٣٨). ثم عاد إليه، عودة الراغب النشيط في عصر
دولة المرابطين. مرتبطاً بأميرها أبي اسحاق إبراهيم بن يوسف.
وفي هذه العودة كون بن خفاجة معظم مفاهيمه النقدية التي ساقها
في ديوانه آخذاً بمعطيات هذه الفترة، وهي معطيات ثقافية فكرية،
أثرت - بلا شك - في بناء هذه المفاهيم وتحديثها.

فإذا كان عهد ملوك الطوائف، قد تميز سياسياً بالاضطراب
والتمزق فإنه كان على النقيض من ذلك علمياً وأدبياً. إنه " عصر
التفوق العلمي، والحصاد الفكري الياّنع، امتاز بما ظهر فيه من هذه
الكثرة الهائلة من الشعراء والأدباء والعلماء " (٣٩) فرأينا فيه من
الشعراء، ابن خفاجة - في أول أمره - وابن زيدون، وابن عمار وابن
دراج القسطلي، وابن عبدون، وابن أبي الخصال، والمعتمد بن
عباد صاحب أشيلية.

وفيه من الأدباء النقاد، ابن بسام صاحب الذخيرة، والفتح بن خاقان صاحب القلائد وأبو عبيد البكري صاحب معجم ما استعجم. ومن علماء هذا العصر ابن سيدة صاحب المحكم، والمخصص، وابن حزم الأندلسي، صاحب المؤلفات العديدة، والأعلم الشنمري. أضف إلى هذا. أن عهد ملوك الطوائف - على ما به من انقسام وتفرق، هو العهد الذي شهد طفولة ابن خفاجة وصباه، ونبوغه.

ولم يكن - مع كل ذلك - عهد ملوك الطوائف، العهد الذي ينسب إليه ابن خفاجة، فقد نسب دائماً إلى دولة المرابطين فهو "شاعر عصر المرابطين" ^(٣٠) عند شوقي ضيف، وبالنبيا، واحسان عباس، إذ يرى الأخير أن "من أعلام من ظهر - في ذلك العصر - المرابطين - ابن خفاجة وابن اخته الزقاق، والأعمي التطيلي، وابن بقي من الشعراء" ^(٣١) والمستفاد من هذه النسبة، أن عصر المرابطين دون عصر ملوك الطوائف، قد أثر في ابن خفاجة بظواهره الثقافية والعقلية ومن ثم، فإن ابن خفاجة الشاعر والناقد قد تحدد في هذا العصر وتكون مرتبطاً بكل معطياته الحضارية. وقد نهض بمهمة انتقاء ديوانه واختياره في هذا العصر.

ولعل أهم ما يميز دولة المرابطين أو عصرهم، أنه ذو صبغة دينية فقهية وأن الفقهاء هم الذين استقدموا المرابطين من أفريقيا

للأندلس، حتى يستعينوا بهم على أمراء الطوائف، وذلك في حدود ما يقدمه آنخل بالنشيا. ومعنى هذا أن دولة المرابطين في الأندلس، دولة ذات أساس ديني، وخلفاؤها الثلاثة ذوو زهد وثبتل وعبادة وأن هؤلاء الخلفاء كان من الضروري أن تصطبغ دولتهم بصبغة الفقهاء، وأن يتحول طابعها الثقافي العام إلى طابع محدود بما يرسمه هؤلاء الفقهاء من حدود، وما يسمحون به من مباحات.

لذلك، فإن الطابع الثقافي العام، الذي ساد هذه الفترة الزمنية، هو الطابع المحافظ الذي وازاه طابع ثقافي آخر، كان أصحابه من المثقفين المتحررين عقلياً: وبالضرورة، مثل الطابع الأول علماء المذهب المالكي في الأندلس الذين "وقفوا بنشاطهم الثقافي عند حد التشريع العملي لا يتجاوزونه إلى مشاكل الثقافة المتصلة بالعقيدة نفسها"^(٣٢) وتوقف نشاط المثقفين المتحررين عند حدود معينة لا يتجاوزها خشية أن يرمى أحدهم بالزندقة، أو بتحريض العامة عليه، ومن ثم تعاظم دور الفقهاء في الثقافة الأندلسية والفكر، وتحددت حرية العقل والبحث بحدود ما يرسمه الفقهاء إذ كانوا على استعداد دائماً لأن "يتهموا كل من يتكلم في المنطق بالزيف، وكل تفكير في مسائل الدين بأنه زندقة"^(٣٣). والدليل على ذلك ابن حزم الأندلسي الفقيه المؤرخ والكاتب والشاعر. فقد عاش في ظل ملوك الطوائف، وكان "علماً فرداً،

واتجاهاً متميزاً" ولم يكن مالكيّاً ولا أشعريّاً، ولا زاهداً. حاول أن يقيم جسراً بين العقيدة والمنطق وأن "يحطم الحاجز القائم دون دراسة المنطق والفلسفة، فلقى شيئاً غير قليل من الاضطهاد، أدى إلى حرق كتبه" (٣٣).

وإذا كان الفقهاء قد رفضوا، الدور الذي لعبه ابن حزم، بوصفه ظاهريّاً، فإنهم - وهم مالكيون - رفضوا الفقه الشافعي وثاروا على بقي بن مخلد أول من أدخل الحديث في الأندلس، وانفرد بإدخال مصنف ابن أبي شيبة وكتاب الفقه للشافعي "ونسبوه - أي ابن مخلد - إلى البدعة ورموه بالإلحاد والزندقة" (٣٤).

ووقفوا من الاتجاه العقلي موقفاً معادياً، ولم يتخرجوا من الشخصية التي تمثلها، فقد "كان المنصور بن أبي عامر أول أمره شغوفاً بالفلسفة، فأنكر منه الفقهاء ذلك، واستطاعوا أن يثيروا عليه غضب العامة، فرأى أن يضحي بشغفه في سبيل غاياته، وأمر بإحراق كل ما كان في مكتبة القصر من كتب الفلسفة والفلك وغيرهما من العلوم التي لا يرضى عنها الفقهاء، حتى يستعيد حب الناس له" (٣٥).

ولأن دولة المرابطين ذات أساس ديني أسسه الفقهاء، ولأنها اعتبرت الجهاد - خاصة في عصر يوسف بن تاشفين - غايتها الأولى، فقد تعاظم شأن الفقهاء في هذه الدولة عن شأنهم في الدول

السابقة، فإذا كانوا قد اتخذوا موقفاً محاظاً أو بمعنى أوضح موقفاً مغلقاً ضد الفلسفة والفلك والرياضيات، وضد كل نشاط عقلى حر، ورفضوا بالتبعية، كل من يرمز إليه، واستعانوا عليه بتأليب العامة، فإن موقفهم هذا، فى دولة المرابطين، لا بد أن يزداد تشدداً وانغلاقاً، خاصة أن عهد ملوك البطوائف بما شابه من اضطراب وتناحر، قد جعلهم لا يحفلون كثيراً - على مضض - لتلك الحرية التى أباحها هؤلاء الملوك فى الحياة الاجتماعية والأدبية والعقلية، وانتظروا الفرصة المواتية التى لاحت لهم فى ظل المرابطين، " فلم يكن يخطر لهم ببال أن المقادير ستتيح لهم من جديد فرصة الأخذ بالثأر فى ظلال المرابطين" (٣٦).

ومن هنا كان رفض الفقهاء المالكيين للفلسفة والفلك والرياضيات، لأن هذه، وغيرها، نشاطات عقلية حرة، تقوم على الاستنتاج والاستخراج العقلى، ولا تعتمد على منطوق النصّ، أى أن هذه النشاطات بمناهجها، تتسع باتساع الواقع الاجتماعى والطبيعى، ولا تحصره بالحدود التى ترسمها النصوص، وقد تعصب هؤلاء الفقهاء لمذهبهم فى الفقه وهو المذهب المالكى، دون ما عداه من مذاهب، وما دام الأمر كذلك، فإن رفضهم لأى نشاط عقلى حر، رفض منطقي، ومن ثم فإن العلوم التى يتوقع رواجها -

في هذا الإطار - هي العلوم الدينية الفقه وغيره من علوم الحديث، علوم اللغة، لأنها تقوم بدور رئيسي في خدمة النص وتفسيره.

ولم يكن موقف هؤلاء الفقهاء موقفاً خاصاً بهم، في حدود تمسكهم بالمذهب المالكي، ولكنه كان موقفاً عاماً حدد ملامح ثقافة هذا العصر وقيمه فما أصاب الفقه، الشافعي أو غيره، أصاب ابن مسرة، ممثل الفكر العقلي الاعتزالي وأصاب أيضاً الفلسفة والبحث الفلسفي، فإذا صح أنه " لم يظهر بين مسلمي الأندلس فيلسوف واحد حتى القرن الثالث الهجري، وكان همهم إلى ذلك الحين، الدراسات الفقهية واللغوية"^(٣٧) فإن تعليل ذلك - فيما يبدو - "أن الفلسفة لم تدخل الأندلس صريحة ظاهرة بوجه مسفر، وإنما وفدت عليه في صيغة العلوم التطبيقية - الفلك والرياضة والطب - أو تسربت إليه متسترة في ثيابا بدع الاعتزال وبعض مذاهب الباطنية، كما اجتهد أصحاب هذه المذاهب في النجاة بأنفسهم من تعقب الفقهاء وأهل الدولة بالظهور في مظهر الدين والنسك"^(٣٨) فالبحث الفلسفي لم يكن نشاطاً مشروعاً، ولا مرغوباً فيه، لذلك ظل الاهتمام بهذا النشاط منظوراً إليه بعين الجذر والشك، ومن ثم فإن الأندلس - بسبب إلفقه المالكي - "لم تتعمق الفلسفة، إلا في عصر متأخر"^(٣٩) واعتنقت مذهب الإمام مالك بدلاً منها ومن ثم يصدق ما لاحظته ابن خلدون، وهو اهتمام الأندلس بالفقه المالكي وإهماله

كل صلاحية وشرعية وقفت دون الاهتمام الكافي بنواحي النشاط العقلي المختلفة، وقد علق ذلك ببداوة أهل الأندلس، وأنهم لم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق، فأثروا هذا المذهب لمناسبة البداوة بينهم وبين أهل الحجاز^(٤٠).

ولئن كان تحليل ابن خلدون فيه من الطرافة بعض الشيء لأن أهل الأندلس لم يصدق عليهم خفياً الحكم بالبداوة، فإنه قد يصدق بصفة خاصة على المرابطين الذين احتفظوا بطابعهم الأفريقي وخشونتهم البدوية "وعاشوا على هامش الجماعة الأرستقراطية المحلية دون أن يمسوها أو ينكروا عليها امتيازاتها"^(٤١) ورأوا في مذهب الإمام مالك بن أنس، ما يكفل لهم حمايتهم من الدوبان في المجتمع الأندلسي الأكثر تطوراً وثقافة من دولة المرابطين في أفريقيا، وأسس لهم الفقهاء دعائم المجتمع الذي أرادوه، وإن كان كل ذلك لم يمنعهم من الاستسلام لسلطان الثقافة الأندلسية القاهر.

ومع غياب النشاط العقلي الحر، والاهتمام الواضح بعلوم السلف سواء أكانت علوماً دينية، أو لغوية، كان من الطبيعي أن ينعكس هذا الوجه الثقافي على إبداع النص الأدبي وتقويمه، وينعكس قبل ذلك على طبيعة القيم السائدة في ظل الدور الفكري الذي أسسه الفقهاء على أساس "تقليل الإرادة الإنسانية، وتكبيـل

العقل الإنسانى والعاطفة الإنسانية^(٤٢) ووضع القواعد، التى تنظم حياة الأفراد فى كل صغيرة وكبيرة، وترتيب الجزاء على مخالفة هذا النظام الذى استندوه إلى الدين، وجعلوا الحاكم وأنفسهم قائمين على الدين، يعملان به، وله.

فإذا كانت طبيعة النظام السياسى قائمة على التمايز بين حاكم يستمد شرعيته من سلطة دينية استمدتها مما قرره الفقهاء وبين الرعية التى لا تملك إزاء هذا الحاكم ومن حوله إلا المشاهدة والتعليق، دون الاعتراض أو المناقشة، فإن التمايز الاجتماعى بين فئات المجتمع، أمر لا مفر منه، بحيث يأتى فى قمة السلم الاجتماعى الفقيه الذى يعد الصلة القوية بين الحاكم والرعية من جهة، وبينه وبين السماء من جهة أخرى، ثم يليه رجل السيف، وكاتب الديوان، ورجال التجارة ليحتل المبدع من الشعراء مكانة متأخرة تجعله يفكر فى الطرق التى تحفظ عليه بقاءه ووجوده ومن ثم تصبغ إبداعه بألوان توجهاته وبطبيعة القيم التى يرتضيها.

ويصدق هذا التوصيف على المجتمع المرابطى الذى ينهض الحاكم فيه على ما يقرره الفقيه، وينهض الفقيه بدوره على ما يستخرجه من النص متفقاً مع نشاطه العلمى سياسياً واجتماعياً لأن الفقيه فى هذه الحالة يعد وصياً على فكر وعقل هذا المجتمع، كما

يعد حارساً على دينه إزاء كل نشاط عقلي حر قد يقترب من هذا التأسيس فيهممه.

وفي كل مجتمع، كما في المجتمع المرابطي، ثقافتان، ثقافة سائدة، وهي ثقافة محافظة مرتبطة بالقديم وبالنص ومدلولاته، ويمثلها وبوجهها الفقهاء كما رأينا، وثقافة متحررة نسبياً، ويمثلها، قلة من المثقفين الذين يتضائل دورهم في مثل هذا المجتمع، وقد تمثل ذلك بوضوح في تذوق الشعر ونقده، فكان ما عرف بمذهب العرب، وما عرف بمذهب المحدثين. والمذهبان افراز طبيعي للصراع بين القديم والجديد، وليس على مستوى تذوق الشعر وإبداعه بل على مستوى الثقافة بوجه عام. وهما مذهبان متقابلان، تقابل الفلسفة والفقه عند فقهاء المجتمع المرابطي، فمذهب العرب يعني ربط الإبداع الشعري بكل ما هو موروث ومجسد في نماذج نصية، كل ما يميزها أنها قديمة زمنياً، فاكسبت بذلك قيمتها ومن ثم صارت هذه النماذج إطاراً مرجعياً لكل إبداع، أو معايير له. بينما يقف مذهب المحدثين، على النقيض، إذ يرى أن الإبداع الشعري أصل بذاته وأن ارتباطه بالقديم ارتباط اختيار وانتقاء، أو اصطفاء، ومن ثم فإن هذا الإبداع تنشأ معايير من منطقته الداخلي، وليست مفروضة عليه.

من هنا، فإن المذهبين، يحتكم أحدهما إلى النص، والثاني إلى العقل والخيال، في اكتشاف الواقع وتصويره، وهما بذلك، مصوران حقيقيان ليس فقط لطبيعة الثقافة في دولة المرابطين، بل مصوران أيضاً لطبيعة الثقافة في الشرق في القرن الرابع التي دارت رحاها حول القديم والجديد.

والطريف في الأمر، أن المتدوقين قد انحازوا إلى طريقة المحدثين أو مذهبهم، وظل "مذهب العرب الذي يطلق على الشعر الذي استمر متمسكاً بمقاييس النحويين واللغويين ناهجاً مسلك الأوائل من العرب"^(٤٣) ذا جمهور قليل تمثل في شراح الشعر الجاهلي، واللغويين، بينما كان من المنطقي، أن نجد احيازاً أكبر "لمذهب العرب" وتعليل ذلك فيما يبدو، كان مردوداً إلى افتراضات متعددة لعل أهمها "أثر الوافدين من المشرق، وأثر الرحالة والمسافرين من الأندلس إلى المشرق من طلاب العلم وشداة الرواية، فإنهم كانوا يعودون بدواوين الشعراء المحدثين وأشعارهم فهي بضاعة جديدة تستدعي التفات النظر"^(٤٤).

وتكتمل صورة هذا التعليل إذا علمنا أن الشعر الأندلسي لم يبدأ في الظهور إلا في حدود عام ٢٠٠ هـ، أي على مشارف القرن الثالث الهجري، وهذه حقيقة مهمة توضح النماذج التي احتذاها هذا الشعر والمحاولات التي رادها "فهو من الناحية الزمنية أخذ

يتكون حين كان الشعر المشرقي يشهد تجديد بشار وأبي نواس،
ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري ولما
كان الأندلسيون حينئذ يلتفتون في كل شيء إلى المشرق، فقد
اتخذوا شعر المحدثين مثلاً يقلدونه، ومناراً يهتدون به^(٤٥).

لكن هذا الانحياز "لمذهب المحدثين" في الشعر، لا يعني
انحيازاً - على مستوى آخر - لثقافة المحدثين وتوجهاتهم المنهجية،
فقد اتخذ هؤلاء الفلسفة والمنطق والتاريخ. والمترجمات من
ثقافات الأمم الأخرى، مرتكزاً أساسياً لرؤيتهم الكونية للإنسان
والمجتمع والتاريخ، ولم تكن هذه الثقافة بعناصرها المتعددة
الأساس الذي حبذه الفقهاء، ولا مناهجها المناهج التي ساعد عليها
موقف الفقهاء من البحث العقلي في الفلسفة والمنطق، لذلك يظل
الانحياز "لمذهب المحدثين" في الشعر، انحيازاً غير دال على ما
يترتب عليه. إن انحياز المجتمع المرابطي للشعر المحدث، كان
انحيازاً لشعر هو المثال المحتذى في المشرق وكان المشرق هو
القبلة الأولى للأندلس، على الرغم من التباين السياسي والبيئي
والاجتماعي.

ولذلك، لم نر تأثير ثقافة المحدثين، في تأسيس منهج نقدي
بل لم نر في الأندلس المرابطية وما قبلها مناهج نقدية واضحة
كالتي عرفناها في المشرق، ولعل السبب في ذلك كان مردوداً إلى

"الأثر الحاسم لمذهب الإمام مالك على تطور الثقافة في الأندلس بسبب اتساع مدى انتشاره المستمر، وما اتصف به من عدااء لكل تجديد" (٤٦) فلم تنشأ حركة نقدية أدبية واسعة ذات اتجاهات متعددة ومتباينة، كالتى عرفناها فى المشرق، على الرغم من وجود شعراء كبار كابن زيدون، وابن خفاجة، وابن دراج القسطلى وغيرهم ظل النقد نشاطاً هامشياً- فى ظل غياب الحرية العقلية، وازدياد سطوة الفقيه- غير مرتبط بحركة نقدية، ولا بمؤلفات، ومقتصراً على جهود فردية غير متحققة فى مؤلفات مستقلة من هنا " لم يستقل بكيان واضح- شأنه فى ذلك شأن النقد فى العصر السابق- سيادة قرطبة- والمسئول عن ضعفه انحياز مؤرخى الأدب إلى جانب المقامة فى إظهار براعتهم الأسلوبية، وتأثره بالقواعد الأخلاقية والدينية وثورته على الإلحاد والفلسفة" (٤٧).

وقد انعكست طبيعة الثقافة فى عهد المرابطين والفقهاء على موقف المبدعين من الشعراء، فإذا كان العربى يحتفل بمولد شاعر ومولد فارس، وكان الشاعر عنده كالفارس، كلاهما ذو سلاح بتار، وأن الشاعر ذاكرة قومه ويحتل منهم الصدارة، وإذا كانت هذه المكانة، قد تقلبت على مختلف العصور ومنها عصر الطوائف الذى اضطربت فيه مكانة الشاعر باضطراب العصر نفسه فإن مكانة الشاعر فى عصر المرابطين، وفى ظل ثقافة الفقهاء"، تراجعت أكثر من ذى

قبل، وأصبح التصريح بكساد الشعر أشد وأوضح، ذلك أن الشاعر لم يعد في طوقه منافسة رجل السيف وهو من الملثمين، والفقيه والكاتب ولعل الأعمى التطيلي قد عبر في بعض لحظات الإحساس بالنعاسة عن هذا المعنى بأجل عبارة حين قال: "إن قال مالك" قد طردت "قام زيد" أي أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت الكلمة العليا للفقهاء" (٤٨).

ومع تراجع مكانة الشاعر في هذا العصر، وقدره، ومع إحساسه بغربته الشديدة، وغياب من يقدره من النقاد أو المتذوقين فإن ابن خفاجة وهو شاعر هذا العصر الأول كما أشرنا، قد انتعش وازدهر مستجيباً لكل معطيات هذه الثقافة بإطارها السياسي والاجتماعي، ولعل السبب في ذلك أنه كان يمثل واحداً من فريق من الشعراء لا يتكسبون بالشعر، ولا يتخذونه مطية لتحقيق المطامع، وأن عصر المرابطين، قد مثل له، عهد استقرار، على نقيض العصر السابق - عصر ملوك الطوائف - فتخلى عن عزلته وشارك في مدح أمراء هذه الدولة وخلفائها مؤكداً في قصائده أنه يمدح تقديراً لا استجلاباً.

وقد ارتبط ابن خفاجة - كغيره من الشعراء - بنماذج الشعر المحدث ووقف عندها واستوحاها في نماذجه، ولكن هذا الارتباط، لا يمكن أن يؤخذ على إطلاقه، وتبنى عليه نتائج غير

نتائج، فقد ارتبط من المحدثين بمهيار والشريف الرضى، وعبد المحسن الصورى، وشده فى نماذج هؤلاء عناصرها التقليدية، فضلاً عن كونه بارتباطه هذا محتدياً، فقد اتبع طريقة عبد المحسن الصورى فى "مزجه عناصر الطبيعة بالغزل" ^(٤٩) وطريقة مهيار والشريف الرضى فى "ترداد العناصر الحجازية والنجدية والبدوية من مواضع وازهار وظباء وغير ظباء" ^(٥٠) وقد برع ابن خفاجة فى استغلال هذه العناصر وتوظيفها فى شعره لكنه مع ذلك، يظل واقعاً فى أسر هؤلاء جميعاً، ويذكرنا بضرورة الارتباط بنماذج القدماء والسير على منوالهم، وأن الشعر هو كل ما قالوه، وهذا بعينه ما يقف عنده أنصار "مذهب العرب" "لا" مذهب المحدثين".

إن ابن خفاجة - بهذا المسلك - يحاول أن يقف موقفاً يرضى جميع الأطراف، فيرضى الذوق القديم بالارتباط بملامح الشكل القديم الممتدة فى القصيدة المعاصرة لهم، ويرضى الذوق المحدث بالارتباط بأعلام من المحدثين المتأخرين، لذلك يصدق عليه الوصف الذى أطلقه بالنثيا من أنه وابن الزقاق "الذروة العليا للشعر القديم المجدد، وليس بعدهما إلا تقليد أو انحدار". ^(٥١)

وهذا الموقف التوفيقى مرتبط باتجاه الثقافة السائدة فى العصر المرابطى التى لا تخفى عداؤها لكل تجديد من ناحية، لكنها فى الوقت نفسه تستفيد من معطيات الدول السابقة بما سادها من

تجبرر عقلى نسبى، وما أحرزته من تقدم مادي " أضف إلى هذا أن خلفاء المرابطين - وهم ذوو زهد وتبتل - لم يعصموا أنفسهم من الانغماس في ملذات المجتمع الأندلسي وترفه، وذلك بفكر تيزيري من الفقهاء يجمع بين النقيضين في إطار واحد، وهو فكر يماثله فكر جمالي يجمع بين القديم والجديد، في نموذج شعري واحد يهدف إلى إرضاء أغلب الأذواق.

في إطار هذا الموقف التوفيقى الذى يجمع بين القديم والجديد في شكل شعري واحد، أو بمعنى أوضح ينطلق من القديم فيضفى عليه لمسات تكسبه طرافة وجدة، فيصبح في مجال الشعر، شعراً قديماً مجدداً. في إطار هذا الموقف يجمع ابن خفاجة بين ثنائية القديم والجديد على المستوى الشعري، وهي ثنائية تعكس ثنائيات عديدة على مستوى ثقافة عصره، كثنائية المعرفة: النص والعقل، أو ثنائية الإبداع: العقل والخيال، أو ثنائية الممارسة: رفض ماديات العصر، والتعايش معها.

وفيما يتصل بابن خفاجة، نجد هذه الثنائية متجسدة فيما يؤمن به، فهو شاعر لا يتكسب بشعره، ويشغله هذا المسلك كثيراً، فيسوق ما يبرره قائلاً " فعطفت هنالك على نظم القوافي عناني، مستميلاً لا مستنيلاً اكتفاء بما في يدي من عطايا منان "، وذلك بعد أن عاد للشعر، وقد هجره، فمدح الأمير المرابطى.

ومع أنه لا يتكسب بشعره، يتجه للمدح، وهو اتجاه من يوظفون شعرهم في الاسترزاق، أو هكذا جرت عادة الشعراء، ويرتبط بقصيدة المدح مؤمناً بفكرتين متناقضتين، أولاهما: أنه يؤمن أن الشعر عنده مكانة عليا، أو بتعبيره، له محل الحق الشعر بالشعرى:

وللشعر عندي كلما ندب الصبا

فأبكي، محل الحق الشعر بالشعرى^(٥٢)

وثانيهما: أنه عندما كتب لأحد القضاة، كشف عن إيمانه بما يناقض فكرته الأولى، إذ ذكر أنه ينزه سمعه عن الشعر "ولولا أنني نزهت سمعه عن الشعر، لأريته كيف حوكت الطبع المهدب"^(٥٣). ويقع التناقض في الإباحة والمنع باستخدام كلام الفقهاء. فالشعر من ناحية، من فيض الطبع المهدب، وهو من ناحية أخرى، مما تنزه عنه الحواس فيتدنى إلى مرتبة الرذيلة التي يجب التطهر منها، وهو في الوقت نفسه، نشاط مشروع يمارسه الشاعر الذي يحرص على أسماع القاضي من الشعر.

ويزداد هذا التناقض حدة، وهو تناقض بين ثنائيات، عندما يتوقف ابن خفاجة بشعره عند من يصطفاهم، فلأنه لا يقول مستنبلاً،

فقد جعل شعره إن مدح، وقفاً على الحميا، والحيب، والحميم، أو
يخص به الأقربين، ويحيى به الأطيبين:

خصصت الأخص به قربى وحيث بالأطيب الأطيباً^(٥٤)
وقوله:

شدت على القوافي كف حر كريم لا يسوغها لئىما
فما أطرى إذا أطرى إلا حميا أو حيباً أو حميماً^(٥٥)

فإذا كان شعره مجلى عواطفه نحو من يحب ويصطفى، أو
يتعشق، ونحو أقربائه والأطيبين، فكيف يكون هكذا، وهو الذى نزه
سمع أحد القضاة عن سماع الشعر؟ إن فهم هذا التناقض يتضح من
خلال فهم ثقافة الفقهاء التى كانت سائدة، وهى التى تقف من
الشعر والموسيقى والفنون بعامة، موقفاً خذراً، أو متشككاً، وتحاول
أن تحصر هذه الفنون فى إطار المهمة الأخلاقية التى تجعل منها
فنوناً هامشية تنهض بوظيفة العظة والاعتبار وإسداء النصيح والتمثل
فى المواقف والاستشهاد.

وينهض دليلاً على ذلك آراء ابن حزم الأندلسي، على الرغم
مما عهدنا فيه من استنارة عقلية، وبعد نظر، فهو أحد الفقهاء
المستنيرين الذين حاربوا فى آرائهم وكتبهم. ومع ذلك، يرى أن
المدح والبرناء - مثلاً - فى معرض حديثه عن الشعر والتربية الخلقية

من المباح المكروه" من المباح لأنه قد تذكر فيهما الفضائل، ويتم التذكير بالموت، ومن المكروه لأن الكذب يلفهما بردائه، ولا خير في الكذب" ^(٥٦) ويتضح موقفه من الشعر عامة عندما سأله بعض تلامذته عن الصالح من العلوم، فقال عن الشعر "وأما علم الشعر، فإنه على ثلاثة أقسام: أحدهما أن لا يكون للإنسان علم غيره فهذا حرام والثاني الاستكثار منه، فلسنا نحبه وليس بحرام، ولا يَأْثِم المستكثر منه إذا ضرب في علم دينه بتصيب، فهذا نحبه ونحض عليه لأن النبي عليه السلام قد استنشد الشعر.. وفيه عون على الاستشهاد في النحو واللغة، فهذا المقدار هو الذي يجب الاقتصار عليه من رواية الشعر. وأما من قال الشعر في الحكمة والزهد فقد أحسن وأجر" ^(٥٧) فرأى ابن حزم يكاد أن يكون نقياً للشعر، وتشكيكاً فيه، وفي جدواه على الأقل، ويفسر موقف ابن خفاجة الذي ينزه الأسماع عن الشعر، كما يمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يدعو إلى ذلك في استجابته للعصر المرابطي وثقافته المحددة للنشاط الشعري.

فقد عاد للشعر بعد أن كان هجره، واتصل بقضاة هذا العصر أو أغلبهم ومدحهم، وتفاعل مع أمرائه وكتابه، ومن ثم كان طبيعياً أن يحتل الشعر عنده مرتبة الشعري وأن يتدنى، فيخشى منه على الحواس، وأن يكون مجلى عواطفه نحو من يصطفى ويحب، وأن

يتبرأ من شعره الذي صاغه أثناء شبابه لما فيه من وصف اللهو ومرح الحياة وبهجتها، فذلك مما يسىء إليه في مجتمع شديد المحافظة. وأياً كانت صورة التناقض، فإن الارتباط بالقديم لم يفارق ابن خفاجة، وإن كانت عينه مشدودة نحو الحديث، وواقعه الثقافي والاجتماعي يدفعه دفعا نحو المشرق، ليقارن دائماً بين نماذجه الشعرية، ونماذج شعراء المشرق أعلام الحدائث أمثال أبي تمام، وأبي الطيب المتنبي^(٥٨)، وهي مقارنة هدفها تأكيد ذاته بالإقلال من شأن الآخرين. وهو مسلك يكشف عن الفارق الحضاري بين المشرق والأندلس، بحيث صار المشرق وشعراؤه، محط أنظار أعلام الأندلس، ومجلى انبهارهم.

وإذا كان لهذا التناقض من دلالة على ثقافة العصر واتجاهاته فإن هذه الدلالة تؤكد ما سبق أن وضعه الأعمى التطيلي، حينما أشار إلى أن الفقه قد أبعد الأدب واللغة وأصبحت له الكلمة العليا، وتكشف في الوقت نفسه عن شيء غير يسير من الاهتزاز الذي قد أصاب القيم التي ينظر بها رعاة الأدب للشعر، فقد اتجهت دولة المرابطين إلى الجهاد واعتبرته غايتها الأولى، مما أدى إلى إضفاء الطابع الديني - في ظل الفقهاء - على هذه الدولة وقد نتج عن ذلك ضعف الرابطة بين الممدوح الذي لا يحسن تدبوق الشعر، وبين الشعر نفسه، فازدادت الهوة بين الممدوح والمادح، أو بين

الشاعر ومن يرعاه. وقد انعكس ذلك كله على صورة الشعر ومكانته، فصار مما يتبرأ منه في بعض الأحوال، وصار مما يرغب فيه ويطلب في أحوال أخرى، كما انعكست هذه الصورة على دور الشاعر ووظيفته، خاصة إذا كان هذا الشاعر قد أصبح يحتل مكانة متأخرة بعد الفقيه ورجل السيف وكاتب الديوان ورجل المال.

من خلال هذا كله، يتبدى لنا سر الموقف التوفيقي الذي انتهى إلى صورة متناقضة عند ابن خفاجة. فكان الشعر عنده من خلال الحلة وحلية العلية من القوم، وصار مهجوراً مذموماً عند الشاعر نفسه، وصار دور الشاعر تابعاً لدور رجال سابقين عليه في الدولة، ولم يعد متقدماً عليهم، لذلك - ومن خلال الموقف التوفيقي نفسه - ينطلق ابن خفاجة ليصوغ صورة تراثية قديمة لوظيفة الشعر من خلال الشاعر، في مجتمع فارقت هذه الصورة أو فارق هو مجتمعها الذي أفرزها.

إن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة قديمة قدم الشعر العربي نفسه، ونموذج لما أسماه بالثيا "الشعر القديم المجدد" ومن ثم فهي تضم الموقفين معاً: - القديم والجديد على نحو توفيقي يتفق والقيم الثقافية السائدة في العصر المرابطي، ويركز على ما تقدمه في اتجاهين: العلم والحكمة. واتجاه مؤانسة الركب خلال الرحلة.

وهما اتجاهان تراثيان بلا شك يمكن أن نجدهما في القصيدة
الجاهلية مثلاً بوصفها شكلاً شعرياً يعكس طبيعة القيم الاجتماعية
والثقافية في مجتمع قائم على الرحلة، وتعدد الأسفار، واختزان
الحكمة من خلال هذه الأسفار المتعددة، وهو اختزان لا يقدمه إلا
الشاعر من خلال صياغة محكمة:

فأصخ إلى هزج المديح فإنما

صدحت بأغصان السطور قمار

هزت معاطف سامعيها حكمة

كادت تهز معاطف الأسمار

مسحت جفون الركب من سنة الكرى

ولوتهم طرباً على الأكوار^(٥٩)

ويمكن أن نجد لدى ابن خفاجة التركيز على هذين

الاتجاهين في أكثر من موضع في شعره مثل:

بأمثالها من حكمة في بلاغة

تحلل أضغان وترحل أظعان^(٦٠)

وقوله:

وبراعة سكنت لسان يراعة

حكيم البيان لها بحكمة فارس^(٦١)

وقوله:

وأنتك تسفر عن وجوه طلبة

وتنوب من لطف عن السفراء^(١٦)

ومنع أن الاتجاهين يعودان إلى العصر الجاهلي، فإن الأول منهما- الحكمة والعلم- يمكن أن يمتد متفقاً مع كل مجتمع، على اعتبار أن الشاعر يقدم مضموناً معرفياً متميزاً يمكن أن نسميه الحكمة أو العلم الدقيق بالأشياء من خلال معاشتها والاقتراب منها، واختزال هذه المعاشة في صياغة لغوية مكثفة دالة هي الحكمة. أما الاتجاه الثاني- مؤانسة الركب خلال الأسفار والرحلة التي تطوى الطريق على ظهور الإبل- فهو اتجاه مرتبط بمرحلة تاريخية واجتماعية معينة.

وأياً كانت طبيعة الاتجاهين، فإن ابن خفاجة، يركز على نحو لافت على دور الشاعر من خلال الشعر، وهو دور تراثي مستمد من البداية الأولى التي عرفناها في شعرنا الجاهلي، حيث كان الشاعر عراف قبيلته وحاديها وحكيمها ومصدراً من مصادر قوتها وعزتها. وكأنه بهذا الصنيع يُذكر المجتمع المرابط الذي هوت فيه مكانة الشاعر بجوار الفقيه، بضرورة تبادل المواقع بين الشاعر والفقيه على أساس من الدور القديم للشاعر.

إن الشاعر في هذه البداية الأولى، مصدر الحكمة، ومن ثم فإن رقبته في الصدارة من مجتمعه، وهذه الرقبة "تكسبه مهابة العلم وتكسوه جلاله الحكمة"^(١٣) على حد قول ابن رشيقي، والحكمة والعلم والدراية، دوال "تنطوي على مدلول أخلاقي يجعل الشعر قرين الحكمة بمعانيها القديمة"^(١٤) ومنها ذلك المعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال: أن الشعر عند العرب "كان علماً لا علم لهم فوقه. فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة"^(١٥).

والحكمة قاسم مشترك أعظم بين الشاعر والنبى، فكلاهما مصدر الحكمة وكلاهما هاد لقومه، في ضوء هذه المهمة الأخلاقية المعرفية.

ولذلك يحلل ابن رشيقي موقف العرب عندما نسبوا النبى إلى الشعر، في ضوء الاشتراك في مهمة واحدة "فقالوا: هو شاعر لما فى قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع منه ما لا يلحق"^(١٦) وكانت هيبة الشعر هذه وفخامته، وأن الشاعر يقع منه ما لا يلحق، وراء تأكيد حازم القرطاجنى على منزلة الشاعر فى القديم "كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته"^(١٧).

هذا الموقع العظيم للشاعر، أعطى لكلمته بعداً سحرياً، يتساوى مع بعدها عند الإنسان الأول فقد " أدت دوراً سحرياً في تنظيم علاقة الجماعة كلها في مواجهتها العملية للطبيعة، فكانت الكلمة تعاويد ورقى، تشفى من مرض، تجلب سعداً، وتبطل نحساً، تنصر حليفاً، تهزم عدواً، تنزل مطراً، وتوقف سيلاً" (٢٨) لم ينفصل هذا الدور السحري عن دور الحكمة، وهو دور معرفي أخلاقي فهما معاً يهدفان إلى أحداث تغيير مطلوب في المستقبل إما في قيمه وتوجهاته، وإما في عواطفه إزاء الأشياء والأحياء بمعرفة ما كان يجهل من أبعادها.

لذلك وسم البيان في تراثنا بالسحر، وبالحكمة، فجاء "أن من البيان لسحراً" و " أن من البيان لحكما" (٢٩) وهما معاً مترابطان على النحو الذى قدمناه، لذلك يعتقد ابن خفاجة أن قصيدته إذا كانت قد هزت معاطف سامعيها حكمة، فإنها " حكمة في بلاغة" (٣٠) هدفها إحداث تغيير نفسى، وهو تغيير أشبه بالسحر " تحلل أضغان" في النفوس وتؤنس الظعن في المسير" وترحل أظعان" (٣١).

وإذا كانت هذه الحكمة حكمة عربية، فإن قصيدته قد جمعت أقطار الحكمة، بالبلاغة و " بحكمة فارس" (٣٢) التى حكم البيان بها.

وترتبط مهمة الشاعر بالسحر على هذا النحو، أو مهمة كلمته،
ارتباطاً دلاليّاً "لأنّ السحر يخيّل للإنسان عالم يَكُنّ للطافته وحيلة
صاحبه، وكذلك البيان يتصور فيه الحق بصورة الباطل، والباطل
بصورة الحق، فرقة معناه، ولطف موقعه، وأبلغ البيانين عند العلماء
الشعر بلا مدافعة" (٣٣) لذا كانت الكلمة الشعرية الصادرة من الشاعر
الحكيم والعراف، كتعويدة الساحر "لو دعوت بها جماداً لهز معاطف
الغنن الرطيب" (٣٤) في سياق وصف ابن خفاجة شعره:

دعاك ولو دعوت به جماداً

لهز معاطف الغنن الرطيب

وكما صار الشاعر الحكيم مصدر الحكمة والمعرفة، وكما صار
لكلمته بعدها السحري كذلك صار هذا الشاعر مصدر السحر، فعنه
يؤخذ:

وتأخذ عنه صنعة السحر بابل

وتلوى إليه أخدع الصب بغداد (٣٥)

هذا الفهم لطبيعة دور الشاعر من خلال الشعر أو العكس عند
ابن خفاجة، مصدره كما أشرنا التراث الجاهلي القديم الذي وعاه
هذا الشاعر الناقد، وقد استدعاه على هذا النحو بسبب ما وصلت
إليه مكانة الشاعر من هبوط نتيجة التفاعلات الثقافية والاجتماعية

التي سبق أن وضعناها وقد ركز هذا الفهم على اتجاهين: الحكمة والعلم من ناحية. وموانسة الركب في رحلة السفر (الخداء) من ناحية أخرى. وقد التقى الاتجاهان معاً حول وظيفة الكلمة الشعرية عند الإنسان الأول، وهي وظيفة سحرية ارتبطت بالشاعر مصدر الحكمة والعرافة والعلم.

وعلى الرغم من أن الشاعر يرتبط دوره بدور الكاهن والساحر والنبى على نحو دلالي معرفي، فإن دوره يظل متميزاً بين أقرانه على أساس طبيعة الكلمة التي يتوصل بها، ومدى الدور الذي ينهض به. أما من حيث مدى دوره، فقد تمثل هذا الدور في مراحل الأولى مرتبطاً بالهجاء والمدح، وقد كان العربي يخشى الهجاء، خشية من الأذى، ويحب المدح حبه للخير "ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة، وهي قوى الجن والشياطين، فالكلمة السابعة مجلبة للفرع والشر وعامل شؤم، بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير، وبناء على ذلك فإنه من الطبيعي أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح، وهذا ما جعل دور الشاعر في المجتمع العربي أخطر من دور العراف والساحر والكاهن. فلقد ارتبط الساحر بالشیطان، ولكن دوره كان محدوداً. كما ارتبط الكاهن بالإله، وكان دوره أيضاً محدوداً بمعبوده الخاص وتأثيره.

وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالميهما الضيقين لا يتعداهما إلا إلى المؤمنين بقدراتهما. أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير. فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله " (٣٦).

ولعل اتساع هذا الدور كان وراء ابتهاج القبيلة العربية واحتفالها إذا نبغ فيها شاعر " أنت القبايل فهناتها، وصنعت الأطعمة.... ويتباشير الرجال بالولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن إحساسهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكورهم، وكانوا لا يهنتون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج " (٣٧).

وإذا كان تأثير كلمة الشاعر مرتبط بصلتها بقوى ما وراء الطبيعة فإنه تأثير مردود إلى صلة الشاعر بهذه القوى ومن ثم فهو تأثير خارجي، له صلة قوية بطبيعة الكلمة الشعرية التي يتوسل بها. إن الصورة الشعرية هي وسيلة الشاعر التعبيرية وهي متميزة من رقى الساحر، أو تعويذة الكاهن لأنها نتاج خياله المبدع، وتنهض هذه الصورة متجاورة مع صور أخرى في بناء نص له دلالات متعددة وله صفة البقاء والدوام عن رقى الساحر وتعويذة الكاهن ويمكن أن نلمح هذا الطابع الجمالي وما ينهض به من تأثير في قول ابن خفاجة:

قد صيغ صيغة فتنة أصبى لها.

نفس الخليم وضاجع العذراء (٢٨)

فإن ابن خفاجة يرد التأثير (أصبى لها نفس الحليم وضاجع العذراء) إلى الصياغة، وهو هنا يتحدث عن الصياغة في مجالها عند الصانع الذى يشكل من الذهب الخام شكلاً جمالياً له مقومات الجمال فى التناسب والتوازي والتناغم قد يكون خاتماً أو سواراً إلا أنه أصبح فاتناً وطاغياً، وتلتقى هذه الصياغة بنظيرتها فى الشعر، فنا قولياً لغوياً، فإن الصياغتين تتفقان على أنهما يصدران من مبدع، وتحقق فيهما أمارات الجمال، التى تهيئ لهما القدرة والتأثير. وقد أشار إلى هذا الالتقاء بين الصياغتين، قدامه بن جعفر عندما تحدث عن دور الصانع فى تشكيل مادته، وأن ما يميز بين الصانعين ليس هو هذه المادة، ولكن القدرة التشكيلية التى تقف وراء صياغة هذه المادة، إن كانت خشباً أو ذهباً، أو شعراً.

ولا يتحقق هذا الدور للصورة الشعرية إلا من خلال طبيعتها الخيالية، وقدرتها على إثارة الحواس، وبما أن الشاعر القديم كابن خفاجة، كان يصدر - فى فهمه الشعر - عن نظرية المحاكاة، فإن التشبيه، كان هو الصورة الأثيرة لدى الشاعر والناقد على السواء، فهو صورة تقوم على عقد صلة بين شيئين، بينهما من الاتحاد فى

الصفة، ما يسمح بعقد صلة بينهما، والشعر - فى جملة - خطاب
حسى، وهذا مبدأ عام تتفق فيه كل الفنون، وينهض عليه دورها،
ويلعب التشبيه دوراً مهماً فى هذا الصدد " فوظيفته هى إنجاز قدر
من الحقيقة الشعرية عن طريق المحاكاة التصويرية، أى بمعدل فنى
من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمى مثل القياس المنطقى، وإنما
بمدى قدرته على التغيير عما لا يعبر عنه نثراً أى بمدى قدرته
التخيلية كما يقول القرطاجنى " (٣٩).

" فالصياغة الفاتنة " التى قدمها ابن خفاجة هى التى أثارت
المتلقى، وبالتبعية مخيلته، فجعلته يدرك من الجمال ما جعل الحليم
الوقور يتصابى ويضاجع العذراء. وهذه الصياغة نفسها هى التى
عناها ابن خفاجة بقوله متسائلاً:

وهل هى إلا جملة من محاسن

تغاير أبصار عليها وآذان (٤٠)

أوهى التى:

استعطف الأسماع إطراء له

فى صورة تستعطف الأبصار (٤١)

هذه الصياغة إن هى " إلا جملة من محاسن " تتغاير عليها الأبصار
والآذان أو تستعطف الإسماع والإبصار، وهو تغاير، أو استعطاف،

يفيد تعاقب الحواس، وارتباطها بالمحسوس، وأن كل حاسة تجد لذاتها فيما يوافقها كما يفيد هذا التعاقب من الحواس أن كل حاسة تكشف عن طبيعة الموضوع الجمالي المحسوس، ويفسر ذلك أبو حيان التوحيدي في قوله " والفرق بين السمع والبصر أبواب كثيرة ألفتها أن أشكال المسموع مركبة في بسيط، وأشكال المبصر مبسوبة في مركب"^(٨٢) والصورة الشعرية التي تخاطب الحواس، صورة ذات بناء تركيبى، يحتوى على المسموع والمبصر، في تناسب وتواز، وتتلاقى كل حاسة من السمع والبصر، حسب ما يتفق مع طبيعتها أو تتلاقى جملة، وتستلذ بما يوافق تركيبها " ومعنى هذا أن الأذن تدرك توحداً المتنوع، بينما العين تأخذ الشكل جملة"^(٨٣) وأياً كانت طبيعة تلقى " جملة المحاسن " الشعرية، فإن الشعر عند ابن خفاجة ينهض بدور معرفي محدود قد لا يتميز عن التاريخ. بما فيه من عبر وعظات وذلك في ضوء الشك في طبيعة القول الشعرى بالقياس إلى القول الفقهي مثلاً أو القول الخطابى: **فيا ملك الملوك ولى لسان** يشير به البيان إلى خطيب^(٨٤)

مفهوم الشعر والثقافة السائد

فبيان الخطيب أفضل بالتأكيد من بيان الشاعر، لأن الأول يلقي على أسماع " ملك الملوك " بينما يذم الثانى أو يكره فيتزه سمع

القاضي عنه، أو يقف- في الإدراك- عند الحدود الفقهية التي
أباحها ابن حزم للشعر والشاعر.

استطاع ابن خفاجة انطلاقاً من تجاوبه مع معطيات عصره
الحضارية- أن يقدم لنا صورة لدور الشعر ووظيفته من خلال الشاعر
أو العكس. وقد قامت هذه الصورة على مكانة الشاعر وشعره في
البدايات الأولى للجماعة العربية على النحو الذي وصل إلينا
مجسداً في الشعر الجاهلي، أو فيما ورد في المصادر عن أهمية
الشعر والشاعر. وتذبذب ابن خفاجة - كما رأينا- بين الإقرار
المطلق بأهمية الشعر ومكانته في المجتمع، وبين رفض هذه
الأهمية، وهذه المكانة على أساس أنه لا يستحب من القنون إلا ما
تقدمه من النصيح والإرشاد والتوجيه وقد رددنا هذا إلى طبيعة
الثقافة السائدة في عصره، وسيطرة الفقهاء التي أدت إلى هذا
التذبذب الصادر عن موقف شديد المحافظة، شديد الخوف من
سطوتهم.

ومن الطبيعي أن تنهض مفاهيمه عن طبيعة الشعر وتصوره له،
على أساس تصوره ووظيفته، وإن كان كل ذلك مردود إلى الموروث
الثقافي العام الذي صب في أندلس القرن الخامس وأوائل السادس
الهجري حيث توفي ابن خفاجة.

ويمكن أن نحدد مفاهيم ابن خفاجة عن طبيعة الشعر في محاور أهمها: توقفه من الشعر عند القصيدة، وإضفاء صفات المرأة عليها. توقفه عند المفهوم الصناعي للقصيدة، وأهمية الشكل في هذا السياق. التوقف عند قدرات الشاعر التي تلعب دوراً لا يقل أهمية عن دور العقل الذي يتأكد من خلال المفهوم الصناعي السابق.

ونبدأ بالمحور الأول، وهو توقفه عند القصيدة من الشعر، وإضفاء صفات المرأة عليها. فقد أشرنا إلى أن ابن خفاجة يعتقد أن الشاعر ينهض بدوره من خلال قصيدة المدح، فهي قصيدة محكمة قديمة، ونموذج للشعر القديم المجدد عنده، ومن ثم فهو مشغول بتوصيف هذه القصيدة لأنها اللون الشعري الذي كان مرتبطاً به في عصره، وإن كان لم يتكسب، والتفرقة هنا بين القصيدة والشعر، تفرقه لازمة نقصد إليها، أولاً: لأن ابن خفاجة فيما يقدمه لنا لا يقدم إطاراً نظرياً كلياً لطبيعة الشعر عامة بل يقف مشغولاً بالقصيدة باعتبارها مدار الاهتمام في الموروث النقدي والبلاغي والشعري السابق عليه، وثانياً: لأن هناك بالفعل، في مفاهيم النقد المعاصر، تفرقة واضحة بين الشعر والقصيدة تقوم على أن الشعر هو النشاط العام للخيال، بينما تتحدد القصيدة ببناء خاص من الكلمات وهي لون من ألوان الشعر " فالشعر، وهو النشاط العام للخيال، والقصيدة، وهي

البناء الخاص للكلمات لا يرتبطان في كون القصيدة، حالاً خاصة من الشعر وحسب، ولكن أيضاً في أن المتعة التي تنتجها القصيدة، والتي تصدر عن ترتيبها تنسجم مع ذلك الترتيب الأوسع، ومع الانسجام بين الصفات المتضادة والمتنافرة الذي هو وظيفة الخيال الكبرى " (٨٥)

وفي هذا المحور، تتجلى عنده ملامح جمال المرأة على القصيدة والصلة الجامعة بينهما أن المرأة مرغوبة، محبوبة، مطلوبة، وكذلك القصيدة التي تتمتع بصفات الجمال فهي " جملة من المحاسن " على حد قوله وكما أن القصيدة توجه دائماً إلى وجه أو أمير هو كفء لها، فإن المرأة أيضاً لا بد أن يخطب ودها من هو كفء لها، ويُبدل في سبيل الاثنتين معاً، كل ما هو غال وثمين، فهما مدار المتعة والابتهاج. والعلاقة التي تربط المرأة أو القصيدة بالرجل الكفء، علاقة مشروعة مباحة، إذ هي أساس القصد والتوجه. وكما أن المرأة تتعدد أهميتها الجمالية، بتعدد حالاتها، أن كانت بكرة حسناً، أو مطلقة حسناً، وكذلك تكون أهمية القصيدة جمالياً

ويمكن أن نجد عند ابن خفاجة ما يؤكد ما ذهبنا إليه، فالقصيدة المرأة، إن كانت قد زفت فقد " جاءتك تحمل عذرة

الأبكار" (٨٦) أو " طرأت عليك قليلة النظراء " (٨٧) وهى لذلك تحمل
" عبق العروس وخجلة العذراء " (٨٨).

إن كل صفات الجمال المادى والروحى عند المرأة يمكن
أن نجدها مضافة إلى القصيدة عند ابن خفاجة، مثل " إنها بكر-
قليلة النظراء- فريدة تختال- محاسنها لمى- صقيلة ثغر الحسن-
حسنة- مرغوبة تتمتع ولكن زهاها أنها تتعشق، وقصار هواها رشفة
وتعنى " وهى " بسامة تصبى الأريب وسامة " وهى أيضاً " البكر فى
خلق الثيب " (٨٩).

وقد استقلت هذه الصفات بثلاثة عشر بيتاً متفرقة فى مواطن
عديدة من قصائد ابن خفاجة. هذه القصائد التى كان يتوجه بها
إلى شخصيات عديدة من وجهاء المجتمع المرباطى الأندلسى،
مثل الأمراء والقضاة والوزراء والكتاب، ويغلب على هؤلاء جميعاً
تذوق الأدب وإنشاؤه، كما يغلب عليهم الحس المحافظ، فكان إذ
يمدحهم يصف قصائده، ويصفى عليها من صفات جمال المرأة ما
يريد، وعقد الصلة بين المرأة والقصيدة عنده فى هذا العصر، قد
يكون له ما يبرره، ففي عصر المرباطين " ظهرت قصائد فى مدح
النساء لما لهن من سلطة واسعة فى الحياة الإدارية، وقوى
المرباطون فى أسبانيا الشعور باحترام المرأة ربة الدار، وذلك طبقاً
لما يقتضيه المثل الأعلى البربرى الذى ظل متعلقاً بنظام اجتماعى

أولى يقوم على الأمومة" (٩٠) وقد استغل ابن خفاجة هذا المثل الأعلى في الربط بين قصائده المادحة إذ يصفها، وبين جمال المرأة وهو ربط يمثل علاقة مرغوبة عند الممدوحين من وجهاء الحكم المرابطي لما تمثله هذه العلاقة من إشباع نفسي ووجداني، ولما تكشف عنه من وجدان محافظ.

ولذلك نجد أن القصيدة "تحمل عذرة الأبيكار" وهي صورة تكشف عن أولية القصيدة وأنها حجبت إلا عن الممدوح، كما تكشف عن قيمة اجتماعية ووجدانية فالمرأة التي نحافظ على بكارتها أرفع بكثير من التي تفرط فيها في المجتمع العربي عامة قديمه وحديثه. وإذا كان لهذه الصورة دلالتها في الكشف عن قيمة القصيدة بالمقارنة بقيمة المرأة، فإن هذه "البكارة" تظل مصونة محجوبة، ولا تقض إلا في إطار علاقة مشروعة وإعلان عام. وكما أنها لا تقض - في ظل هذه العلاقة - إلا بالتزاوج الذي يباركه المجتمع، فإن القصيدة لا تخرج إلى النور - وهي مازالت بكرًا في المعاني والصور والعناصر المكونة - إلا بالتزاوج المشروع مع وجدان الشاعر بعواطفه الملتهبة، وخياله الثري، وعقله الخارس الأمين فالتوازي بين العالمين - عالم القصيدة، عالم المرأة - قائم يؤكد دور الشاعر في صنع عالمه الشعري.

ولأن الاهتمام النقدي والجمالي في تاريخ النقد العربي
والبلاغة، قد توجه إلى المتلقي، فإن هذه القصيدة " البكر " تصوغ
علاقتها بهذا المتلقي، وتشكل هذه العلاقة من مفردات علاقة
المتلقي الوجدانية العاطفية بالمرأة. وبما أن التبادل بين عالمي
المرأة والقصيدة قائم ومشروع وله ما يبرره عند ابن خفاجة، فإن
القصيدة تحمل سمات المرأة الحسنة الجميلة، كما تحمل تاريخ
علاقتها بالرجل وتدلها عليه، وتلهفه عليها تقديراً لجمالها.

ويمكن أن نلمح ذلك في قول ابن خفاجة:

وما صدت الحسناء عنك زهادة

ولكن زهاها أنها تتعشق

فنازل بها خلف الحجاب عقيلة

قصار هواها رشفة وتعنى^(٩١)

فمن طبيعة المرأة أن تتدلل إذا علمت بمكانتها في قلب
من تحب وأن تصد عنه صدىً هدفه الكشف عن ولعه بها، وهذا
التدلل والصدود مبعث نشوة عند المرأة، والقصيدة / المرأة،
موصوفة بالحسن، وهي في علاقتها بالمتلقي تتأبى عليه وتصد، لكن
هذا الصدود ليس زهداً فيه و " لكن زهاها أنها تتعشق " وإذا كانت
القصيدة في إطار هذه العلاقة قد صارت هي المرأة، فإنها أصبحت

وسيلة سحرية في خطب ود هذه المرأة التي تفردت بالحسن والجمال مثل تفرد الوسيلة بالجمال والتأثير السحري. ومن ثم يقع التبادل والتشابه أيضاً بين الأداة والهدف. الأداة هنا هي القصيدة، التي تبادلت مع المرأة صفاتها: والهدف - هو المرأة - الذي توقعه هذه الأداة وهو هدف صعب المنال "قصار هواها رشفة وتعنى". ونخرج من هذا التحليل لأفكار ابن خفاجة إلى أن التبادل والتوازي قائم بين عالمي المرأة والقصيدة، وأن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعي قد تركت أثرها في توجه الاهتمام بالمتلقى فالقصيدة تصاغ على نحو يرضى المتلقى ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه. كما أن المتلقى يهدف من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسي والوجداني. ومن ثم فإن القصيدة عند ابن خفاجة كائن حي يتشكل في ظل ظروف تاريخية اجتماعية هي الاهتمام بالمتلقى أولاً، ويقف وراء هذا الاهتمام شاعر مبدع، وناقد يتتبع مفردات قصيدته ليطمئن إلى صدق مطابقتها لمقتضى الحال. ذلك المقتضى الذي حد كثيراً من حرية الخيال عند الشاعر وقيده بقيوده أو جعله إذ يصف إبداعه، يستعير مفردات عوالم أخرى، كمفردات عالم المرأة التي اختزلت كل معالم جمالها في "عذرة الأبقار"

وعلى الرغم من إلحاح ابن خفاجة على ضرورة تفرد الإبداع ممثلاً في " القصيدة الشعرية " وجماله، من خلال هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة، فصارت القصيدة كالمرأة الحسناء " قليلة النظراء " فإن رصد هذه العلاقة بين القصيدة والمرأة لم يكن جديداً كل الجدة عنده، ويمكن أن نجد في شعر مهيار الديلمي ما يؤكد ذلك وقد ارتبط ابن خفاجة بمهيار وبالشريف الرضي ارتباط احتذاء وتبعية، فقرأ شعرهما وتبع مذهبهما في النظم الشعري، وبالتالي عاش مع شعرهما وتأثر بما جاء عندهما أو عند أحدهما على الأقل وكلاهما اهتم بصياغة العلاقة بين مفردات عالم المرأة بتاريخه الطويل، وبين مفردات عالم القصيدة الشعرية. ويكفي أن نقدم أمثلة على ذلك من شعر مهيار الديلمي.

فقد وقف ابن خفاجة عند جزئية تفرد القصيدة - كالمرأة الحسناء - فصارت " قليلة النظراء " وأن سر جمالها أنها " تحمل عذرة الأبتكار " وهما ملمحان نجدهما عند مهيار المتوفى ٤٢٨هـ - وتوفى ابن خفاجة ٥٣٣هـ - يقول في الملاح الأول - قليلة النظراء :-

واسمع أناديك بكل غيابة

غريبة لم تجر في الخواطر

وهي على كثرة من يحبها

وحسبها قليلة الضرائر^(١٦)

وفي الملمح الثاني - عذرة الأبكاء - يقول:

وعذراء مما استنجب الفكر وارنضي

معلقة في الخدر وهي شرود^(١٧)

وقوله:

خطبت إليها عذرها فتخللت

وكانت حراماً لا تلامس ناكحاً^(١٨)

في الملمح الأول يبدو التشابه واضحاً إن لم يكن متطابقاً، فالغادة / القصيدة " غريبة لم تجر في الخواطر " فهي " قليلة النظراء " أو تفردت بكل صفات الحسن فلم تخطر لأحد، ولغريبتها هذه وحسبها تنال حب معظم المتلقين، " وقليلة الضرائر " على الرغم من أن صفاتها هذه، تثير في قلوب الحسانوات، الفيرة والحسد، فتصبح " كثيرة الضرائر " ولكن هذه القصيدة / الحسناء، قادرة على سل السخائم وترويض القلوب.

ويلتقى الملمح الثاني بالأول، فسر هذا الحسن عذريتها التي خطبت، ولم تكن قبل ذلك مباحة لأي خطيب فلم " تلامس ناكحاً حراماً ". إن علاقة القصيدة بالمتلقى أو بمعنى آخر، بمن يتوجه إليه الشاعر، قد تشكلت بعلاقة المرأة بالرجل، وهي ليست علاقة خاصة، بل هي علاقة أضفى عليها المجتمع بعداً شرعياً وتاريخياً أحاط القصيدة نفسها بهذا البعد. ومن ثمَّ يشبه لنا أن ابن خفاجة لم يكن - في إضفاء صفات المرأة وعلاقتها بالرجل على القصيدة - إلا مستفيداً من الشعر المشرقي عند مهيار الديلمي مثلاً أو عند الشريف الرضي، وهما الشاعران اللذان حرص على الارتباط بشعريهما بوصفه " مأخذاً وطريقة ".

ولم يكن ابن خفاجة في القرن السادس الهجري، بعيداً عن الشعر الأندلسي ممثلاً في شاعرين كبيرين ذاع صيتهما أولهما: ابن شهيد الأندلسي، صاحب " التوايح والزوايح " - ٣٨٢ - ٤٢٦ هـ - وثانيهما: ابن زيدون شاعر عصر الطوائف ٣٩٤ - ٤٦٣ هـ. ومن تتبع ديواني الشاعرين يمكن أن نقف عند أبيات شعرية رصدت العلاقة نفسها التي رصدناها ابن خفاجة بين القصيدة والمرأة. مما ييسر لنا أن نقول إن مفهوم الشعر عنده، ينصرف في جانب منه إلى أن القصيدة كائن حي ينشأ في ظل علاقة من التزاوج والتفرد بين الشاعر ومعطيات عالمه الخارجي من جانب، ومعطيات تاريخه

الثقافي والاجتماعي من جانب آخر، كما أن القصيدة بهذا الفهم، لا تقف عند كونها كائناً جديداً منفرداً خرج إلى الحياة، بل إنها تمارس سيرتها الأولى مع الشاعر على مستوى التلقى والتذوق، فينشأ بينها وبين جميع المتلقين علاقات من التذوق والتفاعل تماثل علاقات الرجال المعجبين بجمال المرأة، وهي بالتأكيد علاقات متميزة تختلف كل منها عن الأخرى حسب قوة إدراك وتذوق كل رجل للجمال.

يؤيد هذا الاستنتاج، ما يمكن أن يكون ابن خفاجة قد قرأه واستفاده من ميراث الشعر الأندلسي، كما فعل مع بعض شعراء المشرق. ومن أمثلة ذلك عند ابن شهيد قوله لأحد الممدوحين - وكان لا يتكسب بالشعر -

زففت إلى خير الوري كل حرة

من الممدوح لم تخجل برعي الخمائل^(٩٥)

فالصورة هنا تحفل بالزفاف. وأن المرفوفة حرة. وبالطبع يقصد قصيدته أو قصائده التي قدمها إلى "خير الوري" فقد زفت كما زفت الحرة الكريمة البكر إلى من هو كفاء لها. وإذا كانت الاستعارة تعني خلق علاقات جديدة بين الأشياء فإنها قد تعني أيضاً، تبادل العلاقات الثابتة بين الأشياء أيضاً وهذا ما حدث عند

ابن شهيد، قصيدته قد اكتسبت مفردات علاقة جديدة وعالم جديد لم يكن لها، وهو عالم المرأة الجميلة الحسناء الحرة وعلاقتها الوجدانية بالرجل. وقد أكد هذا المعنى على المستوى نفسه ابن زيدون حينما وصف قصائده بقوله:

من كل مختالة بالحبر رافلة

فيه اختيال الكعاب الرود بالحبر^(٦٦)

فقصائد إذ يكتبها، وتتخلق أمامه على الورق، تختال بحسنها وما زال حبرها طرياً، وهي ترفل فيه وتختال "اختيال الكعاب الرود بالحبر".

إن أهم ما انتهى إليه التحليل في المحور الأول أن هناك تبادلاً وتوازياً - عند ابن خفاجة - قائم بين عالمي المرأة والقصيدة، أو إلى أن العلاقة بين الرجل والمرأة بتاريخها الاجتماعي، قد تركت أثرها في توجيه الاهتمام بالمتلقى فصارت القصيدة تصاغ على نحو يرضى المتلقى، ويهدف إلى كسب تقديره ووجدانه مثلما يهدف المتلقى - على المستوى المتماثل - من علاقته بالمرأة إلى كسب ودها، وتقديرها النفسي والوجداني، ومن ثم صارت القصيدة تزف إلى المتلقى "حسناً لا إن بعلمها قلاها ولكن رب حسناً تطلق" كالمرأة التي تزف إلى من هو كفء لها.

وفي هذا الإطار الفكري الذي يركز كل اهتمامه على المتلقي ويحدد قيمة القصيدة بقيمتها عنده، يكون الاهتمام بدور المبدع نادراً على أحسن الأحوال أو متقياً، في ظل التأسيس النقدي والبلاغي الذي يجعل الشعر خطاباً إلى الخارج وإنصاتاً إليه، ومراعاة له، " فأول ما يحتاج إليه الشاعر " حسن التأتى والسياسة وعلم مقاصد القول " (٣٧) وغايته " معرفة أغراض المخاطب كائناً من كان ليدخل إليه من بابه، ويدخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه " (٣٨).

إن هذا التوجه إلى الخارج، حجب عن الشاعر الإنصات إلى صوته الفردي، كما حجب عن الناقد تقدير هذا الصوت الفردي الداخلي إن صادفه وما يتعلق به من تقدير الدور الذي تؤديه قواه الإبداعية الخاصة، لذلك ظل دور الناقد كالبلاغي - في الموروث من المؤلفات النقدية والبلاغية - هو البحث عن التطابق بين النص ومقتضيات الأحوال الخارجية بغض النظر عن صلته بالأحوال الداخلية لصاحبه. وإن كان لهذا الأمر من تعليل، فإن البحث عنه أولى بغير هذا المكان لأنه يتطلب مكاناً أوسع وفرصة أطول. والطريف في الأمر، أن ابن خفاجة إذ كان يطرح تصوراتَه عن دور الشعر وطبيعته - وإن كان مرتبطاً في مجمل أفكاره بالانصراف عن دور المبدع في صياغة النص والحديث عن قدراته - قد أشار

إشارات متكررة دالة إلى هذه القدرات التي تلمح من بعيد دور المبدع / الشاعر في صياغة النص وتشكيله. فهو يعتقد أن هناك " طبعاً يتدفق، وخاطراً متوقداً، ووهماً، وبواعث للقول تحرك إليه نفسه " وقبل ذلك كله يؤمن أن الشاعر يصدر عن " طبيعة فطر عليها " (٩٩) قد يرى أن هذه الإشارات المتكررة في شعره، ورد ما يماثلها في كتابات أعلام النقاد والبلاغيين العرب، ومع أن هذا صحيح، فإن إشارات الشاعر الناقد تظل متميزة عن مثيلاتها عند الناقد لما للأولى من ميزة الصدور عن شاعر عانى تجربة الإبداع فوصفها، وحاول أن يربط بين خيوطها التي قد تناثرت في ديوانه دون أن تكتمل. ومن هنا تأتي أهمية وصفه شعره بأنه " نقطة تنساع باردة "

فحبذا نقطة تنساع بتاردة

من منهل طامح الأذى سلسال (١٠٠)

هذه " النقطة " لا بد أن تصدر عن طبع أو أن تتولد عن " خاطر متوقد ".

وإذا كانت " النقطة " في معناها هي " الماء الصافي قل أو كثر " (١٠١) فإنها تلتقي بهذا المعنى - من حيث قوة التدفق وصفاءه - بقوله:

تدفق ماء الطبع فيه تدفقاً

فجاء كما يصفو على النار عقيان^(١٠٣)

أو بقوله:

متولد عن خاطر متولد

لهباً، وطبع سلسل دفاق^(١٠٣)

ومن الملاحظ أن الطبع في هذين البيتين، موصوف بالتدفق والسيولة وبصفاء العقيان على النار. وهو من هذه الناحية، يلتقى " بالنطفة " من حيث كونها ماء صافياً قليلاً في هذا السياق الذي يرتبط فيه النمو والتوالد بإخراج القصيدة. لكن هذه " النطفة " التي أصبح الطبع مقرها أو الرحم الذي يحتضنها بدفنه وحرارته، لا تنمو، كما تنمو الأعشاب الطبيعية دون رعاية أو تدخل مقصود من الإنسان. إنها تنمو قدر اتساع هذا الرحم ونضجه وصفائه، وهو لا ينضج ولا يصفو إلا كما " يصفو على النار عقيان " هذه النار التي تحولها من طبع غفل إلى طبع مصقول لماح يلتقى مع " الخاطر المتولد لهباً " وهي النار التي يعانيتها الشاعر بحثاً عن المهاد الأوفى " للنطفة " المستقرة في وجدانه، وتتمثل هذه المعاناة في قوله:

تفجر فيه الطبع فجراً وإنما

أطل به من كل قافية نجم^(١٠٤)

وقوله:

يحول ماياً ليس ينبو بطبعه

فتور، ولا يكبو بخاطره وهم^(١٠٥)

إن الشاعر يعلم أن " النطفة " القول، كما جاءت خاطفة، قد تضع
خاطفة، لذلك يارق لها فقد يتفجر بها الطبع فجراً، ويخشى أن يكبو
بخاطره المتوقد وهم - ومن ثم فإن طبعه المصقول وراء التقاط "
نطفة " القول ورعايتها حتى تنمو- ويقف وراء هذا الطبع " طبيعة
فطر عليها وجيلة " ^(١٠٦) هما أساس قدراته الشعرية.

وإذا كانت أهمية الطبع المصقول أنه يحتفظ " بنطفة "
القول فإن هذه النطفة لا بد لها من رحلة نمو وإنضاج، فتأخذ شكلاً
جديداً متطوراً ومتقدماً. وهنا يتزاوج الطبع المصقول الذي قد
يترادف مع الخيال من حيث قدرة الأخير على صياغة المبركات
الحسية صياغة لغوية مصورة- مع العقل ودوره في إنضاج " النطفة "
وإنتاجها قصيدة. وإن كنا قد أشرنا إلى احتمال ترادف الطبع
المصقول مع دور الخيال فإن هذا أمر وارد، ندركه من جملة ابن
خفاجة " هذه الكلمة على النأي تحية.... فهل تراها تخيلتك
فتقيلتك، فيما وهبته من رقة أنفاس، في شدة باس. فهي جارية
على مقياس، وبانية على أساس " ^(١٠٧) إنه في تساؤله هذا، يتساءل

تساؤل العارف المدرك بأن كلمته - أى رسالته - قد صورت موضوعها. فالشاعر يحاكي ما انطبع على وجدانه من صور ذهنية لمن يخاطبه. وهذه الصور الذهنية تتدفق على الطبع الذى يترادف مع الخاطر أو مع الضمير خاصة عند شاعر سبق ابن خفاجة، وهو ابن زيدون الذى يصف القصيدة بأنها " صنع الضمير" (١٠٨)

والضمير والطبع والباطن، مترادفات لمداول واحد هو الخيال الذى يعد القوة الإبداعية الكبرى عند الشاعر، وشئ يكون الشعر الذى يعد النشاط العام للخيال، بينما تكون القصيدة حالاً خاصة من الشعر محددة ببناء من الكلمات والصور. وتلتقى هذه المترادفات من حيث كونها تستقبل عن الحواس خبراتها التى تختزن فى الذاكرة التى تعد موهبة الشعر الطبيعة " لأن الخيال نفسه ليس إلا ممارسة للذاكرة، فما من شئ نتخيله مما لم يسبق الإمام به" (١٠٩). ولئن كان ابن خفاجة قد أدرك أهمية الطبع المصقول أو الخيال فى صياغة النص الشعرى، فإن هذا الإدراك لا ينفصل عنده عن إدراك أهمية دور العقل المتمثل فى تثقيف هذا النص وتهذيبه وبناء وجدانه وإنمائه. " فنظرة القول لا ينهض الطبع المصقول وحده فى إعطائها الشكل الأخير، بل لابد أن يتعاون معه العقل الذى يعد أساس كل إبداع فى الثقافة التربوية سواء السابقة على ابن خفاجة أو اللاحقة عليه، فيذكر ابن شهيد أن

"أول أدوات الكاتب العقل" (١٠) ويفرق أبو حيان التوحيدي في هذا الصدد بين مصدرى الكلام مؤكداً أهمية العقل، والتزاوج بين الحس والعقل أى بين دور الخيال والعقل وإن ظل الأخير محدداً من دور الأول، يقول أبو حيان "الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركباً منهما.... وعيب عفو البديهة، أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل" (١١) فالكلام إما أن يصدر من عفو البديهة التى تلتقى بالطبع عند ابن خفاجة، وإما من كد الروية - أى أعمال الذهن وحده - وكلاهما لا ينهض وحده بالمطلوب، لأن عيب عفو البديهة أن دور العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن صورة الحس فيه أقل.

ولذلك إن وقف الطبع المصقول "بالنطفة" دون تدخل العقل ودوره الفعال فى امتزاج المحسوس بالمعقول، لم تصر هذه النطفة "زبية" أى بناء شامخاً لا يدانيه بناء آخر، فالزبية فى أصلها المعجمى "الرابية لا يعلوها الماء - ويقولون - قد بلغ السيل الزبى، وهى أيضاً حفرة تحفر للأسد سميت بذلك لأنهم كانوا يحفرونها فى موضع عال" (١٢) ولنلاحظ أيضاً أن "النطفة" كما قد معناها فى معناها المعجمى هى الماء الصافى قل أو كثر وهى إذ تنمو تصير رابية شامخة يهبط عليها الماء فتتهز وترتج وتثبت، ويأوى إليها

الإنسان لتمنعه من الماء، وهي حفرة عميقة في رابية تمتع الناس
من الأسد. هذا النمو مزده إلى أنها " من فتق المثقف " يقول ابن
خفاجة:

ودونك من فتق المثقف زبية

تهول ومن خرق المهند خندق (١١٣)

والتثقيف عمل حرفي يدوي يتصل بإعداد السهام للحرب،
هو صنعة تخضع لمنطق العقل في العلم بكيفية العمل، وأن ذلك
العمل صادر عن إقتدار أو مقدرة لأن الصنعة في ضوء هذا الفهم
تعنى العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال
موضوعات مادية، أو ذهنية لغرض من الأغراض يصدر عن البصيرة " (١١٤)
ومن ثم فإن الجانب الوجداني في صياغة القصيدة عند ابن
خفاجة يلتقى بفكره عن الجانب الصناعي، وهو جانب يؤكد دور
العقل وأولويته إلى جانب دور الخيال. كما يربط " صناعة الشعر "
بصناعات مادية أخرى، تعد فنوناً تشكيلية أو تطبيقية، كالصياغة
والنقش والتطريز.

إن التركيز على ربط " صناعة الشعر " بهذه الصناعات
المختلفة يعنى أن الصانعين وإن تشابهوا يتمايزون، وأن تمايزهم
يأتى من طبيعة قدراتهم ونصيب كل منهم من هذه القدرات، مع

العلم بكيفية الصناعة أو العمل، وهذا يعني الإشادة الواضحة بدور المبدع إزاء الإغفال الواضح له في بعض كتابات النقاد العرب أو البلاغيين، عندما يتحدثون عن كيفية إبداع العمل الشعري، فيظل اهتمامهم واضحاً بكيفية مطابقة هذا العمل لما استقر من تقاليد وما هو مطلوب من مراعاة مقتضيات الأحوال الخارجية. ومع أن هذه الإشادة قد أتت استنتاجاً، فإن دور المبدع وأهميته أمر لا غنى عنه - فالمادة الأولية عند الصاغة واحدة، ولكن منتجاتهم تختلف إتقاناً وجودةً وجمالاً من حيث الشكل. وكذلك الحال بالنسبة للشاعر، فإنه من المفترض أن الشعراء يستخدمون لغة واحدة - في الأمة الواحدة - هي اللغة نفسها التي يستخدمها من هم ليسوا شعراء، لكن يتفاوتون في العلم بها وبطرق صياغتها وبأسرارها، ومن ثم تتفاوت جودة أعمالهم وقيمتها. وإن لم يقف الأمر عند العلم باللغة وبصياغاتها.

لكن هذا الرِّبط بين "صناعة الشعر" وهذه الصناعات السالفة قد أدى إلى تغليب الطابع الحرفي المهني على مجال الشعر، وإلى جعل مادته محصورة في الألفاظ والمعاني، وأنها مادة معروفة سلفاً، وما على الشاعر إلا أن يكون على علم بطرق صياغتها صياغة جديدة متميزة من الناحية الشكلية، كما أدى إلى تغليب أو إطلاق دور العقل الواعي في بناء القصيدة متجاهلاً بذلك دور الخيال، وبذلك

يختل التوازن الذي قال به أبو حيان بين دورى العقل والحس في
مسألة الصياغة الشعرية.

وقد كان ابن خفاجة مدركاً لهذا الربط بين "الصناعتين"
كما كان مدركاً - فيما تقدم - للعلاقة القائمة بين القصيدة والمرأة
فهو يرى أنه حينما ينظم قصيدته فقد نظم عقداً نفسياً يتجلى على
النحو:

خلعت قوافيها عليك وإنما

نظمت بها عقداً نفسياً على نحر (١١٥)

أو أن هذه القصيدة ليست إلا خلعة من حوك وشاء:

من حوك وشاء برد الخط تحسبه

في الطرس مشتملاً منه بسر (١١٦)

ويصف إبداعه بالربط بينه وبين هذه المجالات قائلاً نثراً: "قد
كنت صنعتها فيه منذ الزمان الأطول، فأفرغتها إبريزاً، وفرغت منها
تطريزاً، ثم أنسأت ما أنشأت لعل شغبت وشغلت" (١١٧)

ولنلاحظ هذين التعبيرين "فأفرغتها إبريزاً. وفرغت منها
تطريزاً" فأفراغ الذهب السائل في قالبه، يعنى وضعه في قالب
الشكل الذي يريده الصانع أو صانع الجواهر، وفي ظل التبادل

بين الصفات، والعلاقة القائمة بين "صنعة الشعر" والفنون العملية الأخرى، تكون القصيدة هي التي أفرغت في قالبها الذي منحها شكلها كما أفرغ الذهب السائل في قالبه. فالشكل الذي يضاف على المادة طابعها الكلي المتماسك، شكل معروف، والمادة معروفة سلفاً، وكل من الشكل والمادة لا خلاف عليهما، ويأتى الخلاف فقط في اختيار الشكل، وحرفية الصانع وإتقانه لصنعتة والأمر نفسه يمكن أن نستنتجه من "و فرغت منها تطريزاً" فعملية الإنتاج الشعرى هنا خاضعة لسلطان الوعي المطلق بالحذف والإضافة والتهديب، والخيال هنا محدود دوره بحدود أشكال المادة، وهي أشكال معروفة. وتتضح هذه العملية أكثر من خلال وصف ابن خفاجة: "والشعر، وإن اهتبل به واعتمل فيه ليس يخلو جيده من سقط، وانقسام إلى طرفين ووسط. فإن الأذهان بأخرة تكل، والمواد من ألفاظ وقواف تقل. وأيضاً، فكل ما ينشأ من أجزاء مؤتلفة، فإنما يتركب من أشياء مختلفة. والشعر يألف من معنى ولفظ وعروض وُحُرُوف روى. فقد يتعاضى في بعض الأمكنة جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فطوراً ينظم البيت، وآونة ينثر، حتى ينتظم بحسب المأمول أو ينشأ ناقص ماء الحسن والقبول" (١١٨).

إن وصف ابن خفاجة ينطلق من قياس الشعر إلى الأشكال المركبة فكل شكل مركب لا بد أن تتدخل عناصر عديدة في

تركيبه وهو لذلك يحتاج إلى جهد بالغ في التأليف بين هذه العناصر وجعلها متناسبة متوازية، بحيث يبدو في شكله الأخير بالغ الجودة. وقد نرى هذا الشكل الجميل في صياغة خاتم تحققت فيها معايير التأليف والتناسب والتوازي، وقد يختلف هذا الشكل بعض الاختلال "فينشأ ناقص ماء الحس والقبول" ويدل على قدرة الصانع. وكذلك الشعر ينشأ عنده من أجزاء مختلفة هي المعنى واللفظ والعروض وحرف الروي وهذه المواد أو الأجزاء - على اختلافها، وتجميعها - لا تكون شكلاً لغوياً متميزاً يسمى قصيدة، كما أن العناصر المكونة للخاتم الجميل، إن تجمعت في إطار لا تعطى دلالة ما أو شكلاً دالاً. ويحتاج الأمر إلى جهد صناعي واع يؤلف بين هذه المواد بنسب متفاوتة ومتناسبة، بحيث يجعلها كلاً واحداً تدوب فيه وحدة كل عنصر على حدة مع وحدة العنصر الآخر. لتعطى في النهاية شكلاً دالاً مؤثراً يمكن أن نصفه بالجميل.

لكن هذا الشكل الجميل يظل مرتبطاً في قيمته الجمالية بمقدار الجهد العقلي المبذول فيه، بحيث يصلح أن نقارنه بالأشكال الجميلة المنتجة عند الصانع أو الحائك أو النقاش، وذلك في ظل ما يقدمه ابن خفاجة:

وحلة من طراز النظم رائقة

هزرت بأوابها أعطاف آمالي^(١١٩)

أو قوله:

فتلألأت حسناً بمجدك حلة

وتنفست طيباً بحمدك مجمرأ (١٢٠)

فغاية الشاعر انتاج الشكل الجميل، وغاية الجهد العقلي المبذول في سبيل هذا الشكل، أن يصل بالقصيدة إلى أن تكون " حلة من طراز النظم " ومن ثم يتساوى الهدف من الشكلين، وهو التأثير الحسى في المتلقى الذى يغير من موقفه السلوكي. فالخاتم الذى صيغ صياغة فائنة استطاع أن يصبى نفس الحليم فضاجع العذراء:

وقد صيغ صيغة فتنة أصبى لها

نفس الحليم وضاجع العذراء (١٢١)

والقصيدة الجميلة تفعل في المتلقى الفعل نفسه:

بسامة تصبى الأريب وسامة

لولا المشيب لسمتها تقيلاً (١٢٢)

ولعل السبب الذى جعل ابن خفاجة يهتم بالشكل في حديثه عن بناء القصيدة، وهو اهتمام شائع به اهتمام النقاد العرب قبله، الجاحظ وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا العلوى، والعسكوى وغيرهم، أنه ربط حديثه بقصيدة المدح، وهى قصيدة ذات تاريخ

قديم طويل، أسفرت تقاليدنا نقدياً فيما كتبه ابن قتيبة حينما ذكر
أن " مقصد القصيدة إنما ابتداء فيها الديار والدمن والآثار، فيبقى
وشكاً.... ثم وصل ذلك بالنسب " (١٣٣) ليتحدث عن نهج بناء هذه
القصيدة من حيث موضوعاتها، والمعاني المطروحة فيها من وصف
الديار، والنسب والغزل، ووصف الرحلة، ثم المديح ليحدد للشاعر
كيف يمدح ".... يبدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه
للسماح، وفضله على الأشباه، ويغر في قدره الجزيل " (١٣٤) وليضع له
معيّاراً أخلاقياً يحدد علاقة هذه الموضوعات والمعاني ببعضها
البعض في بناء القصيدة، وهو معيار الوسط، إذ الفضيلة موقف وسط
بين طرفين، يقول ابن قتيبة " فالشاعر المجيد من سلك هذه
الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب
على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمناً إلى
المزيد " (١٣٥).

هذا التوصيف الذي قدمه ابن قتيبة لقصيدة المدح، جعل
الشاعر يسلك طريقاً معروفاً من حيث ما عرف باسم " عمود المعاني "
فإذا مدح عليه أن يفعل كذا وكذا أو إذا هجا أو تغزل، فلكل
موضوع معانيه الموضوع سلفاً والمستقرة في وجدان المتلقين،
ويبقى على الشاعر أن يجيد في تقديم الشكل، وأن يوفر لقصيدته
كل طاقته العقلية والنفسية لتنافس الأشكال الجميلة عند الصائغ أو

الوشاء أو الناظم أو النقاش، وهذا ما فعله ابن خفاجة نقدياً وإبداعياً
في شعره.

فمن حيث فكره النقدي، ربط القصيدة بالفنون العملية
الأخرى في إطار تصور صناعي يلج على جمال الشكل إلحاحاً
واضحاً كما رأينا وسائر تقريباً البناء الذي أشار إليه ابن قتيبة حينما
تساءل مع نفسه "فلعل قائلاً يقول: ما لرب هذا الشعر ما رثي حتى
تغزل، ولا جد حتى هزل ثم قفى بالمدح، فأتى بالمفاخر في
الآخر؟". وتابع ارتباطه بالأماكن النجدية والحجازية مع بعده عنها
وكان ارتباطه بها "على أنها خيالات تنصب ومثالات تضرب، تدل
على ما يجري مجراها من غير أن يصرخ بذكرها توسعاً في الكلام"
فليست هي المقصودة بذاتها، ولكنها دلالات على أشياء غيرها
وربما كان البدء بهذه الأماكن في قصائده وارتباطه بها، مدعاة
عنده للقول الشعري وربما كان ارتباطه بها امتداداً لارتباطه بمهيار
الديلمي والشريف الرضي "فيكان أول شاعر أندلسي يقتفى خطوات
الشريف الرضي ومهيار الديلمي في الإشارات إلى الأماكن النجدية
والحجازية عند الغميمة المبهمة بالمواجد الذاتية" (١٣).

ومن حيث موقفه الإبداعي في شعره، فقد أشرنا في موضع
سابق إلى أنه كأن يتخذ الطبيعة قاعدة للغزل والذكرى، وكان يحل
الاستعارة المستمدة منها محل غيرها من الاستعارات، وارتبط

بوجهاء عصره مادحاً ورأئياً ومجاملأً في شئون حياتهم، ولم يتخل
في ذلك كله عن الاهتمام بقضايا الشكل الشعري، فأربط وأنفرد
في تأثره، بعيد المحسن الصوري " في بناء القصيدة كلها على
الجناس الناقص إن تيسر وكان أول من أدرك - من الأندلسيين -
طريقة أبي الطيب المتنبي في لف الغزل بالحماسة وحاكاه " (١٢٧)
لذلك صدق عليه وصف بالثيا بأن شعره " الشعر القديم المجدد " .

ويمكن أن نقول - بعد هذه الاستفاضة - إن ابن خفاجة في
فكره النقدي - وقف عند القصيدة من الشعر، وحاول أن يضع
لقضاياها، مفاهيم جمالية تركزت على أن هذه القصيدة هي نتاج
الطبع المصقول أو الخيال والعقل، في ظل تصور صناعي يربط
إنتاج هذه القصيدة بكيفية إنتاج الأشكال الجميلة عند الناظم
والصانع والوشاء والنقاش ومن ثم ركز اهتمامه على الشكل الجميل
من خلال عقد الصلة بين القصيدة وهذه الفنون، دون أن يتحدث
عن طبيعة الصورة الشعرية أو الإيقاع الشعري، أو طبيعة المعاني
وظل مدركاً أن القصيدة بوصفها لونا من ألوان الشعر، هي من
إبداع شاعر يصدر عن " طبيعة فطر عليها وجيلة " ولم يعدم في
جزيرته - شقر - ما يبعث مع الساعات أنسه، ويحرك إلى القول نفسه .
وبدا، فإنه يشير - استنتاجاً - إلى أن إبداع الشعر - في إطار
التصور الصناعي وأهمية دور الوعي - لا ينهض به علم باللغة والنحو

وحفظ للشعر ومعرفة العروض» إن لم يكن هناك طبيعة يفطر عليها الشاعر، وطبع منوات، ويؤكد ذلك صراحة ابن شهيد الأندلسي " وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب، واستيفاء مسائل النحو، بل بالطبع مع وزنه من هذين ومقدار طبع الإنسان إنما يكون على مقدار تركيب نفسه من جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعاً روحانياً" (١٢٨).

وإن كان الشعر / القصيدة - عند ابن خفاجة - يصدر عن طبع مصقول، فإن ارتباطه بقصيدة المندح، ووجوده في عصر ازدادت فيه سلطة الفقهاء، ووقوفهم من القول الشعري موقفاً شاكاً حذراً، دفعه إلى الإلحاح على فكرة الصدق بمعناه الأخلاقي، على الرغم من إيمانه بأن الشعر يتفهّن على التخيل، ودافع عن نفسه إزاء خوفه من سوء فهم الشعر، ذلك " أنه يستجيز في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه " إني فعلت " و " إني صنعت " من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخيل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يغاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال" (١٢٩).

في هذه الفقرة، كما يبدو - يؤكد الطبيعة الخيالية للقول الشعري، مؤمناً - على طريقة النقاد العرب - بأن أعذب الشعر أكذبه وأن القول الشعري لا يعنى مطابقة الواقع حرفياً، وهذا فهم يكشف

عن مدلول " التخييل " عنده، إذ قرنه بفكرة الكذب، وحدد هذا الكذب بالخلف بين القول والفعل^(١٢٠) بدليل ما يسوقه من جواز أن يقول القائل " إني فعلت " دون أن يعنى ذلك أنه فعل. وهذا المدلول، ارتاح إليه ابن خفاجة لأمرين أولهما: الدفاع عن نفسه إزاء من يؤاخذون الشاعر بما يقول إصراراً منهم على أن الشعر يعنى مطابقة القول للمعتقد أو للفعل، وثانيهما: ارتباطه بقصيدة المدح، فقد يضطر إلى أن يمدح من لا يستحق المدح، في عصره المضطرب سياسياً واجتماعياً، فيكون أمامه مندوحة للدفاع عن نفسه بأن الشاعر يقول ما لا يعتقد .

وكان لهذا المدلول وجه آخر، وهو الوجه الأخلاقي حينما يتجه الشاعر إلى الممدوح مؤكداً له صدق مشاعره، وأن قصيدته تكشف عن صدق وجدانه وعواطفه، بالمقارنة بمن يكذبون في مدائحهم فيسوقون من القول ما لا يعتقدون، وذلك في بيته:

وسواى يكذب فى سواها مدحة

فأرغب بسمعك عن حديث يفترى^(١٢١)

وعلى الرغم من تناقض المدلولين معاً، فالأول يرد عن الشاعر تهمة أن قوله يساوى معتقده، والثانى، يؤكد- فى موقف ما- أن قوله يكشف عن معتقده، فإن ابن خفاجة- فى ضوء ظروف

عصره وملايساتها الثقافية والاجتماعية- قد أكد على الطبيعة
التخيلية للشعر، هذه الطبيعة التي تجعله يفترق، بلا شك- عن
طبيعة الفنون العملية الأخرى التي ارتبط بها إنتاج الشعر ونقده في
فترة العصور الوسطى، ومن ثم يتاح للشعر- في ضوء هذه الطبيعة-
أن يمارس دوره عن طريق مخاطبة المتلقي بالصورة التي " ترفع
غطاء العادة عن الأشياء فتبدو جديدة طريفة، وتخلقها خلقاً جديداً
بعد أن غطى عليها تكرار الانطباعات، ذلك لأن إدراكنا لواقع العالم
الخارجي يجنح إلى أن يغدو عادة، وبذلك يبدو غير المتغير في
أذهاننا، غير قابل للتغير ومن هنا تبرز أهمية الشعر في تحطيم هذه
العادة " (١٣٣).

المواش والتعليقات

١- ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ تحقيق شوقي ضيف/ دار المعارف بالقاهرة/ انظر الجزء الثاني/ ط٣ / ١٩٨٠ / ص ٣٦٢

٢- ابن الآبار/ التكملة لكتاب الصلة/ تحقيق بيل وبين شنب
الجزائر/ ١٩٢٠ / ١٧٥

٣- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط
١٩٨١ م ج ٢ / ٢٠٤

٤- ابن خفاجة/ الديوان/ تحقيق/ سيد غازي/ منشأة المعارف/
الإسكندرية ط ٢ / ١٩٧٩ / انظر ص ٨٨ / ٩٨

٥- ابن السيد البطليموسي/ شرح المختار من لزوميات أبي العلاء/
تحقيق/ حامد عبد المجيد، مطبعة دار الكتب/ القاهرة/ ١٩٧٠ /
القسم الأول / المقدمة/ ٦

٦- ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ ج ٢ / ٦٦ / ٦٧

٧- رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة/ محمد عصفور/ عالم
المعرفة/ الكويت فبراير/ ١٩٨٢ / ص ٤١٢

٨- نفسه/ ٤١٥

٩- أبو العلاء المعري/ سقط الزند/ دار صادر/ بيروت/ ١٩٨٠ / ٥

- ١٠- أبو العلاء المعري/ اللزومات/ دار صادر/ بيروت/ ج١/ ٣٩
- ١١- انظر/ تعريف القدماء بأبي العلاء/ جمع وتحقيق مجموعة من الأساتذة / إشراف طه حسين / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨٦ / ٤٥٥.
- ١٢- نفسه
- ١٣- ابن خفاجة/ الديوان/ ٦
- ١٤- أبو العلاء/ سقط الزند/ ٥
- ١٥- ابن خفاجة/ الديوان/ ٧
- ١٦- أبو العلاء/ اللزومات/ ج١/ ٣٩
- ١٧- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٠
- ١٨- نفسه
- ١٩- أبو العلاء/ اللزومات/ ج١/ ٣٩
- ٢٠- عناد غزوان/ أبو تمام ناقدًا من خلال اختياراته/ الأعلام/ العراق تشرين الثاني/ ١٩٨٥/ ٦٩
- ٢١- ابن خفاجة/ الديوان/ ٨/ ٩
- ٢٢- إحسان عباس/ تاريخ الأدب الأندلسي/ ج٢/ ٣١

٢٣- ابن عذارى المراكشي / البيان المغرب فتي أخبار الأندلس
والمغرب / بيروت ج ٣ / ٢٢٩ ..

٢٤- ابن خفاجة / الديوان / ٩

٢٥- نفسه

٢٦- نفسه

٢٧- نفسه / ٧

٢٨- انخل جنثالث بالنبيا / تاريخ الفكر الأندلسي / ترجمة حسين
مؤنس / النهضة المصرية / القاهرة / الطبعة الأولى / ١٣

٢٩- ابن السيد البطليوسي / شرح المختار من لزوميات أبي العلاء /
المقدمة / ١٠

٣٠- شوقي ضيف / فصول في الشعر ونقده / دار المعارف / القاهرة / ١٤٥

٣١- انظر / إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ٨٠ ؛ وبالنبيا /
تاريخ الفكر الأندلسي / ١٢٣ .

٣٢- الطاهر أحمد مكي / دراسات عن ابن حزم / دار المعارف /
القاهرة / ٩٤

٣٣- نفسه .

(**) نفسه .

- ٣٤- إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ٣٠
- ٣٥- أنخل بالنتيا / تاريخ الفكر الأندلسي
- ٣٦- نفسه / ١٣
- ٣٧- نفسه / ٢٢٣
- ٣٨- نفسه / ٣٢٥ / ٣٢٦
- ٣٩- شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في الشعر العربي / دار المعارف /
القاهرة / ط ١٠ / ٤١٥
- ٤٠- انظر المرجع السابق / ٤١٤ / ٤١٥
- ٤١- ليفي بروفنسال / أدب الأندلس وتاريخها / ترجمة محمد عبد
الهادي أبو ريذة / المطبعة الأميرية / ١٩٥١ / ١٦
- ٤٢- محمد حسين هيكل / الشرق الجديد / دار المعارف / القاهرة /
١٩٢٨ / ص ٣٦
- ٤٣- محمد رضوان الداية / تاريخ النقد الأدبي في الأندلس /
مؤسسة الرسالة / لم يذكر مكان النشر / ط ٢ / ١٩٨١ / ٢٦٣ / ٢٦٤
- ٤٤- نفسه / ٢٦٦
- ٤٥- إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ٤٧
- ٤٦- أنخل بالنتيا / تاريخ الفكر الأندلسي / ٣

٤٧- إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ١٠٦ .

٤٨- المرجع نفسه، انظر قول الأعمى التطليبي (ت ٥٢١هـ):

أيا رحمتا للشعر أقوت ربوعه على أنه للمكرمات مناسك

وللشعراء اليوم ثلث عروشه فلا الفخر مختال ولا العز تامك

فيادولة الشعر أجملي أوتجاملي فقد أصبحت تلك العرى

والعرائك

وبها " قام زيد " اعرضي أو تعارضي فقد حال من دون المنى " قال

مالك "

٤٩- شوقي ضيف / فصول في الشعر ونقده / ١٤٥

٥٠- نفسه

٥١- أنخل بالنثيا / تاريخ الفكر الإسلامي / ١٢٤

٥٢- ابن خفاجة / الديوان / ١٤٩

٥٣- المصدر نفسه / ٣٣٠

٥٤- نفسه / ١١٩

٥٥- نفسه / ١١٤

٥٦- لبن حزم الأندلسي / رسائل ابن حزم الأندلسي / تحقيق /

إحسان عباس / القاهرة / ١٩٥٤ / ٦٥-٦٦

٥٧- / الرد على ابن النغيلة / تحقيق / إحسان عباس /

القاهرة / ١٩٦٠ / ١٦٢

٥٨- انظر / ابن خفاجة / الديوان / ٢٤٦ حيث يقول:

برعت فرعت فمن ذا حبيب له الويل أم من أبو الطيب

ولو جاريك إلى... غاية لفزت وكاننا من الخيب

٥٩- المصدر نفسه / ٣٩

٦٠- نفسه / ٩٨

٦١- نفسه / ٢٣٠

٦٢- نفسه / ٧١

٦٣- ابن رشيق / العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده / تحقيق /

محي الدين عيسى الحميد، دار الجيل / بيروت / ط ٤ / ١٩٧٢ /

ج ١ / ٢٢

٦٤- جابر عصفور / الشاعر الحكيم / فصول / القاهرة / مارس / ١٩٨٣ /

١١٩.

٦٥- أبو حاتم الرازي/ الزينة في المصطلحات الإسلامية/ تحقيق/
حسين فيض الله الهمداني/ دار الكتاب المصري/ القاهرة/
١٩٥٦/ ٤٤.

٦٦- ابن رشيقي/ العمدة/ ج١/ ٢١.

٦٧- حازم القرطاجني/ منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ تحقيق/
وتقديم/ محمد الحبيب بن الخوجة/ دار الكتب الشرقية/ تونس/
١٩٧٢/ ١٢٤.

٦٨- عبد المنعم تليمة/ مقدمة في نظرية الأدب/ دار الثقافة
للطباعة والنشر/ القاهرة.

٦٩- ابن رشيقي/ العمدة/ ج١/ ٢٥

٧٠- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٩

٧١- نفسه

٧٢- نفسه/ ٢٣٠

٧٣- ابن رشيقي/ العمدة/ ج١/ ٢٧.

٧٤- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٤

٧٥- نفسه/ ٩٩

٧٦- أحمد شمس الدين الحجاجي / الأسطورة والشعر العربي /

فصول / القاهرة مارس ١٩٨٤ / ٤٨

٧٧- ابن رشيق / العمدة / ج١ / ٦٥

٧٨- ابن خفاجة / الديوان / ١٤٩

٧٩- صلاح فضل / إنتاج الدلالة الأدبية / مؤسسة مختار للنشر

والتوزيع / القاهرة / ط١ / ١٩٨٢ / ٢٢١

٨٠- ابن خفاجة / الديوان / ٩٨

٨١- نفسه / ١٤٣

٨٢- أبو حيان التوحيدي / الامتناع والمؤانسة / تحقيق أحمد أمين

وأحمد الزين / المكتبة / العصرية / بيروت / ج٢ / ٨٤

٨٣- علي شلق / العقل في التراث الجمالي عند العرب / دار المدى

للطباعة والنشر / بيروت / ط١ / ١٩٨٥ / ٢٠٠

٨٤- ابن خفاجة / الديوان / ٩٤

٨٥- عبد الجبار المطلبي / مواقف في الأدب والنقد / دار الرشيد

للنشر / القاهرة / ١٩٨٠ / ١٦١

٨٦- ابن خفاجة / الديوان / ٣٩

٨٧- نفسه / ٧١

٨٨- نفسه

٨٩- انظر من الديوان / ١٧٦ / ١٨٥ / ٢٠٥ / ٢٤٦

٩٠- إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ج ٢ / ٣١

٩١- ابن خفاجة / الديوان / ١٨٥ / ١٨٦

٩٢- مهيार الديلمي / الديوان / دار الكتب / القاهرة / ١٩٢٥ / ج ٢ /

٦٦

٩٣- نفسه / ج ١ / ٢٤١

٩٤- نفسه / ١٩٧

٩٥- ابن شهيد الأندلسي / الديوان / جمعه وحققه / يعقوب زكي /

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر / القاهرة / ١٤٤

٩٦- ابن زيدون الأندلسي / الديوان / تحقيق / علي عبد العظيم /

دار النهضة مصر / القاهرة / ٢٥٨

٩٧- ابن رشيق / العمدة / ج ١ / ١٩٩

٩٨- نفسه

٩٩- ابن خفاجة / الديوان / ٢٩٠

١٠٠- نفسه / ٦ / ٢

١٠١- انظر / الرازي / مختار الصحاح / الطبعة التاسعة / ١٩٦٣

- ١٠٢- ابن خفاجة/ الديوان/ ٩٩
- ١٠٣- نفسه/ ١٦٠
- ١٠٤- نفسه/ ٢٨٦
- ١٠٥- نفسه
- ١٠٦- نفسه/ ٢٩٠
- ١٠٧- نفسه/ ٢٩٦
- ١٠٨- ابن زيدون/ الديوان/ ٣٤٨
- ١٠٩- عبد الجبار المطلبى/ مواقف في الأدب والنقد/ ٢٠٨
- ١١٠- ابن شهيد/ الديوان/ ٦٩
- ١١١- أبو حيان التوحيدى/ الإمتاع والمؤانسة/ ج٢/ ١٣٥
- ١١٢- انظر المختار الصحاح مادة "زبا"
- ١١٣- ابن خفاجة/ الديوان/ ١٨٦
- ١١٤- جابر عصفور/ نظرية الفن عند الفارابى/ مجلة الكتاب/ القاهرة ديسمبر/ ١٩٧٥ / ١٢
- ١١٥- ابن خفاجة/ الديوان/ ٢٧
- ١١٦- نفسه/ ٢٥٥
- ١١٧- نفسه ٣٠ / ٣١
- ١١٨- نفسه/ ٩
- ١١٩- نفسه/ ٢٥٥

١٢٠ - نفسه / ٢٥٨

١٢١ - نفسه / ١٤٩

١٢٢ - نفسه / ٢٠٥

١٢٣ - ابن قتيبة / الشعر والشعراء / تحقيق / أحمد محمد شاكر /
القاهرة / الطبعة الثالثة / ١٩٧٧ ج ١ / ٨٠ / ٨١

١٢٤ - نفسه / ٨٢

١٢٥ - نفسه / ٨٢

١٢٦ - إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / ٢٠٧

١٢٧ - نفسه

١٢٨ - ابن زيدون / الديوان / ٧٠

١٢٩ - ابن خفاجة / الديوان / ١٠ / ١١

١٣٠ - إحسان عباس / تاريخ النقد الأدبي عند العرب / دار الثقافة /
بيروت / ط ٥ / ١٩٨٦ / ٤٩٩

١٣١ - ابن خفاجة / الديوان / ٢٥٨

١٣٢ - عبد الجبار المطلبي / مواقف في الأدب والنقد / ٢٠٨

المصادر والمراجع

١- ابن الأبار/ التكملة لكتاب الصلاة/ تحقيق بيل وابن شبيب
الجزائر/ ١٩٢٠ .

٢- ابن خفاجة/ الديوان/ تحقيق/ سيد غازي/ منشأة المعارف
الإسكندرية/ ط٢/ ١٩٧٩

٣- ابن حزم/ رسائل ابن حزم الأندلسي/ تحقيق إحسان عباس/
القاهرة ١٩٥٤

٤- / الرد على ابن النغيلة/ تحقيق/ إحسان عباس/ القاهرة
١٩٦٠

٥- ابن رشيق/ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده/ تحقيق
محي الدين عبد الحميد/ دار الجيل/ بيروت/ ط٤/ ١٩٧٢

٦- ابن زيدون/ الديوان/ تحقيق/ علي عبد العظيم/ دار نهضة مصر
للطباعة والنشر/ ١٩٨٠

٧- ابن سعيد/ المغرب في حلى المغرب/ تحقيق شوقي شيف/ دار
المعارف القاهرة/ ط٣/ ١٩٨٠

٨- ابن السيد البطليوسي / شرح المختار من لزوميات أبي العلاء /
تحقيق حامد عبد المجيد / مطبعة دار الكتب / القاهرة / القسم
الأول / ١٩٧٠

٩- ابن عذارى المراكشي / البيان المغرب في أخبار الأندلس
والمغرب / بيروت ج ٣

١٠- ابن قتيبة / الشعر والشعراء / تحقيق أحمد محمد شاكر /
القاهرة / الطبعة الثالثة / ج ١ / ١٩٧٧

١١- إحسان عباس / تاريخ الأدب الأندلسي / دار الثقافة / بيروت ط
٦ / ج ٢ / ١٩٨١

١٢- / تاريخ النقد الأدبي عند العرب / دار الثقافة / بيروت ط
٥ / ١٩٨٦

١٣- الطاهر أحمد مكي / دراسات عن ابن حزم / دار المعارف /
القاهرة / د.ت.

١٤- حازم القرطاجني / منهاج البلغاء وسراج الأدباء / تحقيق
وتقديم / محمد الحبيب بن الخوجة / دار الكتب الشرقية / تونس /
١٩٧٢

١٥- شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في الشعر العربي / دار المعارف /
القاهرة / ط ١٠ / ١٩٧٨

- ١٦- / فصول فى الشعر ونقده/ دار المعارف/ القاهرة.
- ١٧- صلاح فضل/ إنتاج الدلالة الأدبية/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع/ القاهرة ط ١ / ١٩٨٢م
- ١٨- على شلق/ العقل فى التراث الجمالى عند العرب/ دار المدى للطباعة والنشر/ بيروت ط ١ / ١٩٨٥
- ١٩- عبد المنعم تليمة/ مقدمة فى نظرية الأدب/ دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة
- ٢٠- عبيد الجبار المطلبى/ مواقف فى الأدب والنقد/ دار الرشيد للنشر/ بغداد ١٩٨٠
- ٢١- أبو حيان التوحيدى/ الإمتاع والمؤنسة/ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين/ المكتبة العصرية/ بيروت
- ٢٢- أبو حاتم الرازى/ الزينة فى المصطلحات الإسلامية/ تحقيق حسين فيض الله الهدانى/ دار الكتاب المصرى/ القاهرة/ ١٩٥٦
- ٢٣- أبو عامر بن شهيد/ الديوان/ جمعه وحققه يعقوب زكى/ دار الكاتب للطباعة والنشر/ القاهرة
- ٢٤- أبو العلاء المعرى/ سقط الزند/ دار صادر/ بيروت/ ١٩٨٠
- ٢٥- / اللزوميات/ دار صادر/ بيروت

٢٦- بإشراف طه حسين / تعريف القدماء بأبى العلاء / جمع وتحقيق
مجموعة من الأساتذة / الهيئة العامة للكتاب / ١٩٨٦

٢٧- محمد حسين هيكل / الشرق الجديد / دار المعارف / القاهرة /
١٩٢٨

٢٨- محمد رضوان الداية / تاريخ النقد الأدبي في الأندلس /
مؤسسة الرسالة / لم يذكر بلد النشر / ط ٢ / ١٩٨١

٢٩- مهيار الديلمي / الديوان / دار الكتب / القاهرة / ١٩٢٥

المراجع المترجمة

١- آنخل جنثالث بالنثيا / تاريخ الفكر الأندلسي / ترجمة حسين
مؤنس / النهضة المصرية / الطبعة الأولى.

٢- رينيه ويليك / مفاهيم نقدية / ترجمة محمد عصفور / عالم
المعرفة / الكويت فبراير ١٩٨٢

٣- ليفي بروفنسال / أدب الأندلس وتاريخها / ترجمة محمد عبد
الهادي أبو ريذة / المطبعة الأميرية / ١٩٥١

الدوريات

١- أحمد شمس الدين الحجاجي / الأسطورة والشعر العربي / مجلة
فصول القاهرة / مارس / ١٩٨٤.

٢- جابر عصفور/ الشاعر الحكيم/ مجلة فصول / القاهرة/ مارس/

١٩٨٣

٣- / نظرية الفن عند الفارابي/ مجلة الكاتب/ القاهرة

ديسمبر/ ١٩٧٥

٤- عناد غزوان/ أبو تمام ناقدًا من خلال اختياراته/ مجلة الأقلام

العراق/ تشرين الثاني/ ١٩٨٥.

تأثير املكان فى تفسير
مقولات النقد الأدبى

تأثير المكان في تفسير مقولات النقد الأدبي

للفعل الإنساني وعاءان هما الزمان والمكان. وظلت البشرية تدرك تأثير الزمان على منجزات الإنسان، وعلى الإنسان ذاته، وعلى ما يتصل به من حيوان ونبات وجماد، وتجلي تأثير الزمان هذا في الأدب شكوى وحنيناً وبكاء واستعطافاً للجماد ورصداً للتغيرات في المكان. وما بكاء الأطلال في أدبنا العربي ببعيد، وما الشكوى من الشيب التي عرفت بزم الشيب ومدح الشباب بغائبة عن الوجدان.

ولا يستطيع أحد أن ينكر فعل الزمن المرتبط بالتغير والتحول والتبدل من حال إلى حال، هذا الفعل الذي يترجم لنا صورة التحول في الأشياء كما يترجم لنا أيضاً قانون الحركة الكامن في أصغر الذرات كما هو كامن في أضخم الكائنات والموجودات.

وإذا كان للزمن فعله الدائم، فإن هذا الزمن ليس قوة متعالية متجافية عن الواقع الاجتماعي، ولكنه يعبر عن الصراع الاجتماعي بين البشر على مستوى المجتمع الواحد، كما يعبر عنه على مستوى المجتمعات البشرية، والزمن في هذا الإطار يدل على سلطة قاهرة مستبدة تختل لديها المعايير وتستمد قوتها وسطوتها من تأويلات نصيبة مغالطة يقدمها من يظنون في أنفسهم حسن الفهم والتقدير، وينكرون على الآخرين من ذوى التجارب العقلية والوجدانية حقهم في الفهم والتأويل والتعبير وتصحيح المعايير، ونجد ذلك واضحاً لدى الرموز الكبرى من شعرائنا، في فترة من فترات التحول العظيم، وهي فترة الانتقال من البداوة والترحال إلى حياة التمدن والاستقرار، وما صاحبها من سيادة ثقافة النثر في مقابلة ثقافة الشعر، والإعلاء من شأن العقل والتفكير في مواجهة الإعلاء من شأن البداوة والارتجال. هذه الفترة بما تمخضت عنه من تعارضات هي التي صاغ ملامح اختلال المعايير فيها أبو نواس، وبعده أبو تمام، وغيرهما من كبار الشعراء أمثال ابن الرومي في القرن الثالث الهجري، والمتنبي في القرن الرابع الهجري والشريف الرضي ومهيار الديلمي في أواخر هذا القرن.

يصف أبو نواس الزمن بأنه "زمن القروء":

هذا زمن القروء فاخـــــــضع وكن لهم سامعاً مطيعاً

فى هذا الزمن يتحول الوعي إلى ملهآة عبثية، كما يتحول صاحبه إلى هدف يطلبه أرباب هذا الزمن الذى يحتاج المرء فيه إلى المخادعة والإيهام بالطاعة دون الحرص عليها، وأن يتقن كل ما القرد ماهر فيه، وأهمه السمع والطاعة وما يصاحبهما من تـلون وافتعال.

وقد اتخذ الإحساس بالمفارقة بين الأزمان أسماء عديدة منها القديم والجديد، ومنها التطور والتغير، ومنها الماضى والحاضر، ومنها الأصالة والمعاصرة، وقد انطوت هذه التعبيرات على القيم المتحولة والثابتة عبر فترات التحولات التاريخية الكبرى، ولم يعد صعباً رصد تحولات الزمان على جميع المستويات.

بيد أن الزمان لا يترك ظله وحده على الأشياء والموجودات، فهناك المكان بما ينطوى عليه من جوامد وأحياء، وأنهار ونباتات وشموس وأقمار، وما ينطوى عليه من بشر وعلاقات ونظم وممارسات وأفعال، وما يترتب على هذا وذاك من تـبادل التأثير والتأثر، وما ينتج عنه من معرفة وعلم وفكر وعقيدة وأدب وقانون وحقيقة وخيال، وعقل وخرافات، وسلوك وأذواق وتجليات عاطفية مما يمكن أن نطلق عليه كلمة الثقافة بمعناها الاجتماعى.

هذا المكان المتسع لكل ما سبق له تاريخه المتصل وأنواره المتعددة فى حياة الإنسان، فلا يمكن النظر إليه فى حالة من حالات السكون، ولا فى حالة من حالات الانعزال، لذا فإن إدراك وظائفه لا يتم إلا من خلال التفاعل والتواصل اللذين ينصان على أن مكونات المكان لا قيمة لها إلا فى تفاعلها، ولا بقاء لها إلا فى تواصلها من هنا نشأ التعانق بين المكان وتاريخه، وبين المكان ونظائره، وهذا ما نعنيه فى هذه الورقة بمصطلح البيئة الذى راج على الألسنة وروجت له وسائل الإعلام، وعقدت من أجله حلقات الدرس محلياً وعالمياً، وتعاضم الاهتمام به فعقدت له المؤتمرات التى حضرها رؤساء الدول.

ولم يكن الغالب على دوائر الاهتمام بالبيئة إلا ما تضمه من طاقة، وثروات، وموارد، وما ترتب على استنزافها من مخاطر راحت تهدد الزرع والضرع والحرب

والنسل بما أصاب الهواء والماء والأرض وراح ينذر الإنسان - على امتداد كوكب الأرض - بأشد الأمراض فتكا. وهذا يعنى أن الإنسان لم يشغله من قضية المكان أو البيئة إلا بعدها المادى المتمثل فيما يقيم أوده، ويحفظ وجوده، ويحقق له أفضل ألوان المتعة ويشبع جوعه الدائم إلى الملذات، وفي هذا البعد كانت القسمة ظالمة إذ استأثر أهل القوة والثروة والعلم بالنصيب الأكبر وهم الدول الثمانية الكبار وتركوا للآخرين ما هم قادرون عليه من فتات الثروة ونفايات العلم.

وما يعنينا هنا من هذه المسألة أن ندرك كيف تفاعل المكان وتواصل وتجلي ذلك فى صياغة أهم مقولات النقد العربى القديم؟ وبالطبع أقصد المكان بمعناه الثقافى الحضارى دون أن يغيب عنه التفاعل ولا أن يغيب عنه التواصل. وقد يبدو طريفاً ونحن نشير إلى علاقة التفاعل وعلاقة التواصل، وهما يصوغان مفهوم المكان اصطلاحياً - أن نجد الأصل اللغوى للمكان فى لغتنا يحمل مؤشرات إلى ما نقول به من التفاعل والتواصل.

فالمكان فى لسان العرب مشتق من كان يكون، وهذا الفعل ينطوى على الكينونة، وعلى الكون، وعلى الكائنات أى الموجودات صغيرها وكبيرها كما ينطوى على أن هذا الكون بما فيه من كائنات ينهض على التفاعل والتمايز والاتصال، ويفنى إن فقدت الموجودات وظائفها، كما ينطوى هذا الفعل "كان يكون" على الزمن الماضى، والزمن الحاضر، وهو فى النحو فعل ناقص يتضمن الفعل غير المكتمل، وإذا استعمل بمعنى "حدث" أصبح فعلاً تاماً، وهو فى صيغة الماضى يقترن بالمضارع من صيغة أخرى، كما يقترن بالماضى، ومنه جاء اسم المكان الذى نعيش فيه.

فالمكان المؤثر الذى نفهمه على هذا النحو هو المكان الذى تتعاقب فيه وظائف الموجودات وتتفاعل فلا تتطوى على نفسها، وهو الذى يمثل مسرح الشوق الإنسانى الدائم إلى تواصل الأمكنة عبر الجغرافيا وعبر التاريخ وهو الذى يصوغ ملامح أذواقنا بما يحمله من عبق الثقافة وجمال الموجودات وتعدد الكائنات وتناسب الأدوار، واختلاف الأنظار، وهو الذى يستوعب آثار عواطفنا، ويستجيب طوعاً أو كرهاً لنشاط: عقولنا هذا المكان بهذه الصيغة هو الذى يستحق أن ندعوه وعاء الفعل الإنسانى.

ويمكن أن ندرك وعى نقادنا بالمكان الثقافى والجمالى من خلال سعيهم إلى بلورة النص الشعرى باعتباره النص الثانى الذى نتج عنه موروثنا الحضارى. فالعرب القدماء

كانوا يؤمنون أن الشعر ديوانهم وأنه علمهم الذي لم يكن لديهم علم أصبح منه. ومن هنا كان لازماً عليهم وقد انتقلوا من طور الذاكرة إلى طور التدوين أن ينظروا إلى شعرهم ما صح منه وما لم يصح، وأن يحفظوا لأجيالهم المتعاقبة ما فاضت به قرائح الشعراء، ولكن هذا الهدف النبيل لم يكن هدفاً ميسور المنال في وجود من يتطلعون إلى صنع تاريخ لم يصنعوه من قبل، وإلى إثبات دور لم يكن لهم، لذا نشأت الحاجة إلى تحقيق النص بنسبته إلى قائله وإثبات روايته، وهي عملية أشبه بإثبات سلسلة النسب، وذلك قبل تصنيف الشعراء، ولم يكن يقدر على ذلك إلا الناقد الخبير الذي تتوفر لديه الخبرة بالنصوص والدراسة بالرواية وأصولها كما تتوفر في أخلاقه الحيدة والنزاهة. هذا الناقد هو الذي أشار إليه ابن سلام في "طبقاته" واصفا إياه بأنه من أهل العلم قائلًا "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات".

والناقد العالم عنده هو الذي يستطيع أن يدرك فروق المكان وأثرها في صياغات الشعراء، لذا صنف ابن سلام الشعراء على أساس المكان فرتب المدن حسب جودة شعرائها، فجعل المدينة في المقدمة تليها مكة فالطائف فاليمامة فالبحرين، ويمكن التماس هذه الفروق إذا ما أشرنا إلى أن شعراء الحجاز مثلاً كانوا يميلون إلى رقة الطبع والتعلق بالغزل والدراسة بمعانيه يذكر المبرد في كتابه الكامل أن ابن أبي عتيق كان من نساك قريش وظرفائهم ويذكر رأيه في شعر عمر بن أبي ربيعة قائلًا: "لشعر عمر لوعة بالقلب، وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر غيره. وما غصى الله عز وجل بشعر أكثر مما غصى بشعر ابن أبي ربيعة. فخذ عني ما أصف لك: أشعر قريش من رق معناه، ولطف مدخله، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته".

قابن أبي عتيق يترجم ثقافة أقرزها المكان هي ثقافة التسامح مع شاعر يقول عن شعره إن به عصياناً لله، ومع ذلك لا يسلبه حقه فيصفه بأن له علوقاً بالقلب لرقه معانيه وإعرابه عن الحاجة.

وتختلف بيئة الحجاز عن بيئة العراق، فالبصرة كانت أكثر تأثراً بالثقافات العقلية، والكوفة يغلب عليها الثقافة النقلية المسموعة وفي هاتين المدينتين نشأ الشعر السياسي مناظراً للشعر السياسي الذي نشأ في الشام إبان حكم الأمويين.

قابن سلام في تحقيقه النص الشعري وإسناد الحكم النقدي إلى أهله لم يرغب عنه تأثير المكان، فبعد أن جعل شعراء الجاهلية في عشر طبقات كل طبقة تتضمن أربعة من الشعراء، ذكر ثلاث طبقات أخرى من بينها طبقة شعراء القرى العربية وهي المدن

الخمسة السابقة. وراح يفسر قلة الشعر وكثرته بما أصاب المكان من حروب، والحرب فعل استثنائي توجبه ثقافة تستشعر الخطر على وجود الإنسان فقال "وبالطائف شعر كثير وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء... والذي قل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة ولم يحاربوا وذلك الذي قل شعر عمان"

ومهما يكن تعليل ابن سلام مقبولا أو مرفوضا، فلا شك أنه جدير بالنظر إليه على أساس أن المكان مرهون بما يسوده من ثقافة تحدد توجهات أصحابه، وتحدد لهم سلم القيم، فهو يرى أن ثقافة الحرب في موطن دون آخر هي السبب في كثرة الشعر بالطائف، واختفاء هذه الثقافة هي السبب في قلته في مكة وعمان.

هذا الموقف الثقافي نفسه الذي يتعلق بالبيئة عند ابن الإسلام نجد عليه رداً عند الجاحظ الذي رأى أن نظرية ابن سلام لا تستقيم أبداً وذكر أن بني حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم وحسد العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم، لم نر قبيلة قط أقل شعراً منهم. فالجاحظ يستدرك على ابن سلام ولا ينفي مقولته أو نظريته نفياً تاماً، ويرى أن الشعر مع ارتباطه بالمكان أصعب من أن يفسر عامل واحد من عوامل البيئة الثقافية أو الطبيعية كثرته أو قلته، فعنده أن عبد القيس من أخصب الناس مواطن وشعرها قليل وكذلك ثقيف.

ولكن الرجلين معاً يتفقان على مبدأ مهم في مسألة الشعر، وهو مبدأ يتعلق بالمكان في بعده الجغرافي والثقافي أقصد البداوة والحضر أو البادية والحاضرة، فابن سلام في طبقاته لم يتعرض للشعراء المحدثين في عصره ولا للمفارقة بين القدماء والمحدثين من الشعراء، وانشغل بالجاهليين من الشعراء و ببعض شعراء القرى والمرائي وشعراء اليهود وتوقف عند مشارف عصر الاحتجاج اللغوي والشعري، وهذا يعنى انحيازه للمكان وللزمان أي للمكان العربي أيا كان وللزمان السابق على الشعراء المحدثين وهذا ما يمكن أن نجد ما يشبهه عند الجاحظ مع الفارق بين الرجلين.

فالجاحظ في مجال دفاعه عن العرب ضد الشعوبيين، كان يرى أن الشعر عند العرب مرده إلى قوة الطبع والعرق، وأنهم بذلك يتفوقون على المولدين من الشعراء مع أنه في موضع آخر ينتصر للقيمة الجمالية بغض النظر عن زمنها وعن قائلها وعلى هذا فضل أبا نواس على المهلهل بن ربيعة في قصيدة من القصائد فقال: " وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر وأن المولدين لا

يقاربونهم في شئ فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل مدامت مغلوباً".

هذا الرجل الذي ينتصر للحق مطلقاً أملى عليه دفاعه عن العرب أن يجعل الحق ملتبساً بثقافة المكان وبلون اللحم حين قال: "والقضية التي لا احتشم منها ولا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناطقة.

فالجاحظ هنا يقف بين فريقين: العرب والأعراب والبدو والحضر من جهة وشعراء الأمصار والقرى من غير هؤلاء من المولدة من جهة أخرى، والفرق بين الفريقين فرق في المكان كما هو فرق في العرق والزمن، فلو أن هؤلاء الشعراء من المولدين كانوا بدو أو أعراباً لكانوا ممن يقدروهم الجاحظ.

فالمولد من الشعراء هو من نشأ في المدينة واكتسب ثقافة متعددة ولم تكن حياته هي حياة البادية حتى إن عاش زمناً فيها، فالتفضيل قائم على خصوصية المكان الذي ترتب عليه تفضيل آخر ليس بين أعرابي ومولد فقط بل بين شاعرين كل منهما عربي خالص هما الباحثري وأبو تمام.

فالأمدي يصف الباحثري بأنه "أعرابي الشعر" وشعره يرتبط عنده بمذهب الأوائل الذي من صفاته أنه مطبوع. وكلمة الطبع تعني عند الأمدي قيمة تفضيلية فهي شعر الفطرة الذي يعبر عن حالة قائله فيؤثر في نفوسنا بسهولة وقرب مأخذه، في مقابل أبي تمام شاعر الصنعة والتعلم الذي يستعين بالفلسفة والكلام ولا يستعين بطبعه.

إن فصفات الجودة في الشعر عند هؤلاء ترتد إلى المكان وإلى قدرة الشاعر على استدعاء تقاليد الفن الشعري المرتبطة بثقافة هذا المكان كما وجنناها عند ابن طباطبا.

لما ابن طباطبا فقد ربط الشعر بثقافة المكان، والمكان الذي يعنيه هو البادية على الرغم من كونه ناقدًا يعيش في المدينة، وفي ظل الحضارة العباسية المفارقة تماماً لحياة العرب في البادية، ويعيش في زمن هو القرن الرابع الهجري الذي يعد من أخصب القرون في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. وركز ابن طباطبا رؤيته النقدية على الصورة وهي جوهر الشعر، وشغله من ألوانها التشبيه، ولذلك أسبابه المعروفة في بنية التشبيه، وفي الوظيفة المعرفية للشعر، فالشعر لديه هو كتاب العرب الذي أودعته تجاربها

وحكمتها وما أدركته حواسها، وما أشادت به من مثلها الجمالية، وصورة التشبيه هي القدرة على نقل هذا المحتوى المعرفي، والمحافظة على المكونات المادية للمكان كما هي. فعماد هذه الصورة هو الغيرية لا الذاتية، واستقلال كل طرف من الطرفين استقلالاً يحول دون اندماج أحدهما في الآخر، ولذا فإن عمل العقل هو وضع الأشياء في مواضعها- في هذه الصورة أظهر من عمل الخيال وإن كان هناك من التشبيهات ما هو الطف وأدق على الفهم، هذه الصورة على هذا النحو تتميز بالوضوح والقرب الدلالي، والإيهام بأن المكان ومفرداته لم يتغير كثيراً حينما صار لغة مصنوعة ذات إيقاع.

ونجد صورة المكان حاضرة في حديث ابن طباطبا عن الوظيفة المعرفية للشعر المتصل بحديثه عن التشبيه، فيبدأ بقوله: "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبرصحنهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق وصامت ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه، وفي حال نموه إلى حال انتهائه".

في هذا النص يشير ابن طباطبا إلى طبيعة المكان، وهو البادية وما يضمه من مكونات طبيعية مادية، وعلاقة الإنسان بهذه المكونات التي تتجلى في العمل الذي ينتج تقاليده، وينتج خبرة الإنسان على نحو ثقافي وتبدت هذه الثقافة لدى العرب شعراً تضمن ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، ولأن هؤلاء العرب كانوا بدواً يعيشون في أرض مكشوفة هي صحونهم، وسماء تظلمهم هي سقوفهم، وما يعتور الأرض والسماء من تحولات في فصول الزمان على اختلافها، كان طبيعياً أن يصف شعراء هذه البيئة ما رأوه في أرضها، وما أظلمهم في سمائها، واعتانوا على ذلك بعقد الصلة بين المتشابهات من الأشياء "فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من تلك عيائها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومنمومها في رخائها وشدتها، ورضائها وغضبها وفرحها وغمها، من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت".

ولم يكن الشعراء بقادرين على التشبيه إلا بإدراك الصلة بين المتقارب من مكونات هذه البيئة من جهة، وبين المتناظر من ثلثة لأن الإنسان متعدد الحالات، ونو

صورة متغيرة من حال الطفولة إلى حال الهرم إلى حال الموت، وقد ينطوى على النقيض ونقيضه، لذا كانت مكونات هذه البيئة البدوية نوالاً حياً لا غنى عنها في بناء الصورة الدالة على هذا التعدد والتغير في حال الإنسان وطبائعه وأخلاقه المحصودة، المضمومة، وصحته ومرضه، وطفولته وهرمه وموته، وهي أحوال تجد ما يوزاها في عالم الحيوان والنبات والطيور والأفلاك وتحول الفصول، وتبدل صورة المكان في الشتاء والربيع والصيف والخريف.

إن إدراك ابن طباطبا للعلاقة بين الشاعر والمكان من جهة، وصورة التشبيه ووظيفة فن الشعر من جهة أخرى، جعله يتحدث عن أهمية التصوير في أداء وظيفة الشعر، ويرى أن هذه الأهمية تتركز في تصوير الجانب الثقافي من مكونات المكان، ويقصد بذلك أمرين: الأول: المنظومة الأخلاقية عند العرب في باديتهم. والثاني: المعتقدات التي تعين معرفتها على إدراك الجانب الدلالي في الشعر، هذا بالإضافة إلى حديثه عن بنية التشبيه. أما الأول فجعله مركباً من صفات كلية، وصفات فرعية، ومتوعاً بين السلب والإيجاب، ليتوافق مع حالات النفس البشرية وتقلباتها، فرأى أن "ما وجدته - يعني العرب - من أخلاقها وتمدحت به ومدحت به سواها، ونمت من كان على ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخلق: الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء والشجاعة والحلم والغيرة، والصدق والصبر والورع والشكر والمداراة والعفو والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر، والمواناة وأصالة الرأي، والأنفة والدهاء وعلو الهمة، والبيان والبشر والنجابة والنقض والإبرام" هذه هي الصفات الكلية التي كونت المنظومة الأخلاقية عند العرب، وتفرع منها صفات أخرى كثيرة لا تقابلها، لكن تبلورها وتؤكددها. يقول: "وما يتفرع من هذه خلال التي ذكرناها قرى الأضياف وعطاء العفاة وحمل المغارم، وقمع الأعداء، وكظم الغيظ، وفهم الأمور ورعاية العهد، والفكر في العواقب، وقمع الشهوات، والإيثار على النفس وحفظ الودائع، ووضع الأشياء مواضعها" أما الصفات التي تقابل هذه الصفات الإيجابية وتمثل الجانب السلبي في منظومة الأخلاق عند العرب فمنها "البخل" و"الجبن"، و"الطيش" و"الجهل" و"الغدر"، و"الاغترار" و"الفشل".

والمأمل في هذه الصفات يجد أنها نتاج منطقي للبيئة، فالكرم والبخل وجهان لشيء واحد، هو ندرة الموارد ووفرته في البادية، والحلم والعزم والحزم تمثل آليات التعامل الاجتماعي في بيئة تعتمد على العرف وتوازن القوى لتحقيق الردع الذي يحقق الأمان، وكذلك

يمكن أن نقول عن البيان، وعن النقض والإبرام، في مقابلة الغدر والجهل، وعن الشجاعة في مقابلة الجبن، وعن جمال الجسد، في مقابلة جمال الخلق، وعن تحقيق النموذج بتوافر الصفتين معاً في شخصية واحدة، ولأن ثقافة هذه البيئة كانت ثقافة يتم تداولها مشافهة، وحفظها بالذاكرة الواعية، كان الشعر أنسب الفنون القولية لهذه الثقافة، وكان التشبيه أفضل الصور لتحقيق الوضوح الذي يسعف على المشافهة، كما يسعف على الحفظ بالذاكرة، ويزداد جمال التشبيه إذا صور التقابل القائم بين الأشياء المادية، كما يصور التقابل القائم في البنية الأخلاقية.

وتزداد أهمية الجانب الثقافي المرتبط بالمكان إذا أدركنا أن هناك صوراً لا يمكن الوقوف على دلالتها إلا بالإطلاع على الجانب العرفي أو الاتفاقى في هذه البيئة أو المكان وهو البادية، فصورة مثل كثير رماد القدر إن نزعتها من سياقها العرفي ما دلت على شيء أكثر من دلالتها الحسية وهي كثرة الرماد ولكن السياق العرفي -وهو سياق ثقافي- يكشف عن الدلالة الحقيقية وهي الكرم، ومن هنا جاءت أهمية المكان بمعناه الاجتماعي، كما ظهرت أهميته بمعناه المادي، لذلك كانت إشارة ابن طباطبا إلى المعتقدات التي نشأت في بيئة البادية مثل أن يسقى العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان أو أن يضرب الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، وهي وغيرها كثير، معتقدات كونت نسيجاً أصيلاً من أنسجة الثقافة العربية في البادية، ووردت في صور موجزة خلال قصائد كثيرة لدى شعراء أمثال زهير وامرئ القيس والحطيئة والأعشى، ويصعب فهم هذه الصور، في ضوء السياق اللغوي وحده تماماً مثل صورة وصف المرأة بإنها نؤوم الضحى، فالسياق اللغوي في هذه الصورة لا يفيد كثيراً في فهمها، فماذا نفهم إن قلنا إنها كثيرة النوم ولا تصحو إلا وقت الضحى، ونحن نعيش في زمن معاصر أصبح مقبولاً فيه أن ينام الناس في ساعة متأخرة من الليل، ولا يصحون إلا قرب الظهر أو بعدها. ومن هنا تأتي أهمية معرفة سياق العادات والمعتقدات الاجتماعية التي يشير إليها ابن طباطبا في فهم الدلالة الكلية للصورة الشعرية، وهي الدلالة التي تتكون من المعنى اللغوي والمعنى الاجتماعي معاً، ومن الجائز أن يتغير السياق الاجتماعي من زمن إلى زمن لكن الإطلاع على تاريخ هذا السياق مطلب لا مفر منه في إدراك ما هو غامض من الصور الشعرية.

واهتمام ابن طباطبا على هذا النحو بالتشبيه لم ينفصل عن اهتمامه بأهمية المكان ببعديه المادي الثقافي، وهما يكونان معاً بنية صورة التشبيه التي توازي البنية المادية، أو البنية الثقافية، فبنية التشبيه قائمة على استقلال طرفيه، وعلى أهمية السياق في إدراك وجه الشبه أو وجوه الشبه، وعلى التقابل والتقييد والإطلاق، وهي البنية نفسها التي يمكن أن نجدها تحكم المكونات المادية للمكان، أو المكونات الثقافية، فالجبل غير السهل، والهضاب غير الوهود، والشتاء غير الربيع، والربيع غير الصيف، والطفولة غير الشباب، وحال

النمو غير حال النضج والاكتمال، والكرم غير السخاء وكلاهما غير البخل والشح وهكذا، والإنسان ليس قمرًا، وإن كان يشبهه.

من هنا كان قول ابن طباطبا عن العرب: "إذا تأملت أشعارها وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتفرج أنواعها فبضعها أحسن من بعض، وبعضها الطف من بعض، فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل ما شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه أو داناه، وأشبهه مجازاً لا حقيقة".

فتشبيهاً العرب ليست على ضرب واحد، بل هي ضروب متنوعة ترتبط عند ابن طباطبا بالحواس، وأفضلها في نظره ما طابق فيه المشبه المشبه به صورة ومعنى، أى حدث تطابق بين الطرفين من حيث الشكل وما يدل عليه من معان، ثم تتباعد الضروب الأخرى إذ قد يطابق المشبه المشبه به في الصورة ويخالفه في المعنى، وقد يحدث العكس، وهذا ما جعله في موضع آخر من كتابه يفصل الحديث عن هذه الضروب التى جعلها أربعة تبدأ بتشبيه الشيء بالشيء صورة وهئية، وتشبيهه به معنى، وتشبيهه حركة ثم الأخير تشبيهه به صوتاً.

وصورة التشبيه على هذا النحو عند ابن طباطبا لا تنفك عن الحس وخاصة البصر والسمع، والحواس هي أدوات الإدراك فى بيئة يعتمد فيها أصحابها على قوة الملاحظة أو المشاهدة، وعلى قدرة الذاكرة على التخزين والاستدعاء، والذاكرة هي المستودع الذى يستمد منه الخيال زاده الحسى الذى يصنع منه هذه الصور المتعددة التى مهما أغربت فلا تفارق كثيراً أصلها الحسى، ولا تعتدى على حدوده، ومن ثم فإن وظيفة هذا النشاط التصويرى الذى يعتمد على المحسوسات هي تأكيد المعنى عن طريق التصوير، والتوضيح والإقناع، وهذا ما يعنيه ابن طباطبا بالصدق "فما كان من التشبيه صادقاً قلت فى وصفه كأنه، أو قلت كذا، وما قارب للصدق فيه قلت فيه تسراه أو تخاله أو يكاد" ويضرب مثلاً لما يقول ببيت امرئ القيس:

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب القفال

يبدو إلى أى مدى اعتمدت الصورة الشعرية على بعدى المكان: المادى والثقافى، وإلى أى مدى كانت وظيفتها هي حفظ هذا التراث على المدى الطويل، والإقناع والإمتاع حين الإلقاء المباشر، وحين الاستماع فالصورة فى ركنها المادى تعتمد على المصابيح، والنجوم، وقوافل البادية، وأرض واسعة مترامية الأطراف كصفحة الماء فى المحيط لا

يدرى المرء فيه أين يتجه إن لم يجد ما يهديه من علامات، وتعتمد في ركنها الثقافي على طقس من طقوس العبادة، وموسم من مواسم الارتحال عند العرب في البادية. والصورة جمعت بين هذين الركنين وهما متصلان بالجملة الأولى في صدر البيت "نظرت إليها" والبيت بكامله يقع في سياق قصيدة من قصائد امرئ القيس يصف فيها ذكريات شبابه ومغامراته ليختمها بحديثه عن ثأر أبيه.

والجملة المذكورة في صدر البيت تعنى أنه ينتظر موعداً مناسباً لزيارة صاحبه ليلاً، ومن ثم فإن السياق اللغوي يقول إن جملة التشبيه بعد ذلك وقعت حالاً مصوراً انتظاره، أى أنه كان ينتظر ليلاً والنجوم في السماء مثل مصابيح الرهبان الخافتة الضوء تهدى جماعات المسافرين. أما السياق الاجتماعي فيعنى حاجة هؤلاء المسافرين إلى النار بوصفها ضوءاً يهتدون به في صحراء البادية المظلمة ليلاً، وبوصفها ناراً يصطلون بها بعد سفر مرهق في ليالى الصحراء الباردة. ووظيفة النار هنا، مثل وظيفة النجم، هداية الحيران الذى طال انتظاره، وازداد قلقه وتوتره، والنار كالنجم هى ملاذ هذا المسافر، وفي هذا السياق نجد المسافر والمنتظر أو المترقب يبحث كل منهما عن مرفأ الهداية، وبلوغ النهاية، إلا أن من يترقب موعداً فى هدوء الليل وسكونه لزيارة صاحبه خائف متوجس من أية حركة قد تصدر منه أو حوله لذا يتمنى سكون الحركة، وخفوت النجم، كخفوت مصابيح الرهبان فى ظلام الليل الدامس.

ومن ثم فإن صورة التشبيه قد جمعت عناصر المكان ببعديه المادى والاجتماعى، وحافظت على استقلال هذه العناصر، وجعلتها فى قران من أوجه الشبه لا يعنى استغراق الصفات على نحو يؤدى إلى علاقات من التفاعل الكامل الذى تتمحى فيه الحدود، بل يعنى الموازنة بين مجموعة من الدوال ومجموعة من المدلولات فى إطار لغوى صيغ على نحو خاص من الصياغة أحدث فى المتلقى استجابة جمالية مردها ما فى هذه الصياغة من التناسب والاتساق بين عناصرها اللغوية والمادية والثقافية، وهكذا يتجلى المكان فى صياغة مفولات النقد الأدبى عند العرب، كما يمكن أن يتجلى عند غيرهم، فى النظر إلى الشعر وطبيعته، وإلى صورة ووظيفته، والمكان الذى نعينه هنا، هو المكان ببعديه المادى والثقافى وفى حال سكونه، وتطوره، وحاله تفاعله، وتواصله، مع مثيله، ومع الزمن وتحولاته.

الاتصال الأدبي

الاتصال الأدبي

تعددت نظريات الأدب بتعدد الأسئلة التي تطرحها حول الأدب هذه الأسئلة تعلقت بالأفق الثقافي لكل عصر كما تعلقت بزوايا النظر إلى الأدب نفسه إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب أو المبدع ، أو من زاوية العمل، أو من زاوية القارئ ، أو من زاوية ما نطلق عليه اسم " الواقع " . وتمتاز نظرية الأدب في هذا السياق بأنها لا تهدف إلى وضع جواب نهائي مكتمل لما تطرحه من الأسئلة ، وهذا يعنى أن هذه النظرية دائمة التساؤل في كل عصر ، ودائمة البحث عن إجابات جديدة توائم المتغيرات الاجتماعية والثقافية والجمالية ، فنظرية الأدب ، هى فى جوهرها، رأى ، وللرأى راء يرى ويبين ويقنع، وللرأى موضوع ينصب فيه ليعيد النظر فى التصور السائد حوله والرأى جواب عن سؤال ومادة لسؤال جديد . ورأى ينقض ما سبقه أو يتجاوزه . فالنظرية حلقة فى سلسلة من الأسئلة والأجوبة تحفز الذهن وتنمى طاقة الفكر وتعكس زمان أصحابها ويثتهم العقلية " . ص ١٣ قضايا أدبية عامة .

والاتصال الأدبي قضية من القضايا النقدية التى لم تتناولها النظرية الأدبية البنيوية ، ويقع فى إطار الموضوعات التى يتناولها

النقد الأدبي الذي عرف بنقد ما بعد البنيوية . ويتناول هذه القضية وغيرها من القضايا الأخرى كتاب أعده مؤلفان فرنسيان هما : ايمانويل فريس وبرنار موراليس والكتاب هو " قضايا أدبية عامة : آفاق جديدة في نظرية الأدب " صدر في باريس عام ٢٠٠١م وترجمه إلى العربية دكتور لطيف زيتوني من الجامعة اللبنانية الأمريكية عام ٢٠٠٣م ونشرته سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ٢٠٠٤م .

ويحدد المؤلفان في مدخل كتابهما ما دفعهما إلى كتابته وهو أن " الدراسات الأدبية قد دخلت زمن الشك ، وأنها بالتأكيد لا تواجه خطر الزوال بل تمر بأزمة لا ريب فيها " ونعير أسباب هذه الأزمة إلى دائرة أوسع هي : أزمة التعليم وأزمة الثقافة " وهما أزمستان متصلتان أفصيا إلى ما أسماه " هبوط المستوى " وخطر تزايد الأمية . والسبيل إلى مواجهة هذا الموقف هو إعادة النظر في المعارف والمناهج التعليمية والتركيز على دور الدراسات الأدبية في تنمية الإحساس المدني والنقدي واكتساب حس الاستدلال لدى المتعلمين ومن هنا فلا بد من البحث عن شرعية الدراسات الأدبية في عالم تحكمه التكنولوجيا، وقنوات الاتصال التي تقدم ثقافة سريعة وغير دقيقة وتمثل خطرا على جمهور المشاهدين ويعالج الكتاب قضايا

أربعة أولها قضية الاتصال الأدبي متناولا المراحل المختلفة بدءا من تصور المؤلف للنص حتى امتلاك القارئ له في شكل كتاب، وهذه القضية هي التي نتاولها من خلال النموذج الذي وضعه ياكوبسون للتوصيل اللغوي . والثانية : هي قضية الأثر الأدبي وحدوده ، والثالثة هي قضية الأدب والمعرفة أما الرابعة فقضية القراءة أو دور القارئ في إنتاج المعنى وتأويل النص .

والكتاب على هذا النحو يناقش نظرية الأدب من خلال عدة محاور أولها قضية الأدب ، فيتناوله من المنظور الثقافي : " الأدب هو نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية ، ونتاج فني تنعكس فيه أصداء الصراع بين النظريات . صراع مستمر بين الولادة والموت ، بين التجديد والتقليد ، بين حق الكاتب في الحرية والضوابط التي يشكلها الذوق العام وأصول الفن " كما يتناوله من حيث أن الأدب هو صناعة الكتابة ، والاتصال المؤجل ، وخطاب يتوجه إلى مخاطب تحدده المصادفة . " ص ١٤

وأما المحور الثاني فقضية الكاتب من حيث علاقته بالنص، وبتقاليد الكتابة وبالنوع الأدبي ، وبالقارئ من خلال معنى كتابته ، وبالإبداع الذي يفترضه التأليف والمحور الثالث هو القارئ الذي يشارك في خلق الأثر الأدبي على نحو ما سوف

نرى ، والمحور الرابع هو النص المجموع تحت عنوان متعدد مثل: الأعمال الكاملة ، والآثار الكاملة ، المؤلفات الكاملة .

وقد تناول المؤلفان قضية الاتصال الأدبي على أساس مناقشة اعتقاد غير صحيح لدى الناس أو القراء عمومًا وهو المباشرة : المباشرة في علاقة الكاتب بالقارئ وفي علاقة الكاتب بالجمهور . ومرد هذا الفهم أن العلاقة بين القارئ والكاتب والكاتب والجمهور ليست علاقة أحادية الجانب بين طرفين يعرف كل منهما الآخر ، ولكنها علاقة مركبة أى معقدة تمر بعدة وسائط هى التى ينبغى مناقشتها للوقوف عليها ومعرفة دور كل وسيط من هذه الوسائط والمعوقات التى تحول دون نجاح هذه العلاقة إذ لا يكفى أن تتحول الفكرة إلى كتاب حتى تصل إلى الناس أو القراء وما بين الكتاب والناس هناك مجمل الوسائط والعقبات التى يتأسس عليها الاتصال الأدبي . وقد اعتمد المؤلفان على نموذج الاتصال الذى حدده ياكوبسون وهو نموذج للاتصال العام يشمل الاتصال الأدبي المكتوب .

لذا ينبغى قبل أن نتعرض لهذا النموذج أن نذكر أن ياكوبسون عالم من أشهر علماء اللغويات وعلم الشعر ولد فى أكتوبر عام ١٨٩٦م بموسكو فى أسرة غلب عليها الاهتمام بالعلم والاشتغال به ، وشارك فى تأسيس حلقة موسكو اللسانية

(١٩١٥م - ١٩٢٠م) التي كانت على اتصال بجمعية دراسة اللغة الشعرية التي تشكلت في بطرسبورج كما لعب ياكوبسون دوراً مهماً في نشأة مدرسة " الشكلايين الروس " لينتقل فيما بعد إلى تبني البنيوية . وعاش متنقلاً من بلد إلى بلد واستقر في تشيكوسلوفاكيا مدة عشرين عاماً وارتبط نشاطه العلمي بنشاط حلقه بـراغ اللسانية حيث أسهم في تأسيسها عام ١٩٢٦م وكان نائباً لرئيسها . وعاش بعد ذلك فترات متقطعة متنقلاً بين الدنمارك والنرويج والسويد قبل أن يتجه إلى أمريكا عام ١٩٤١م حيث ربطته علاقة قوية مع كلود ليفي شتراوس . وراح يدرس في جامعات أمريكا بدءاً من ١٩٤٦م وظل مشاركاً في نشر العلم والمعرفة إلى أن توفي في ١٨ يوليو ١٩٨٢م .

ومن أهم إنجازات ياكوبسون تحديد موقع اللغة بين الأنظمة السمائية الأخرى ، وتحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف العلوم وانتهى ياكوبسون إلى أن اللغة ذات علاقة قوية بالثقافة وأن علوم اللغة شديدة العلاقة بالانثروبولوجيا الثقافية . ومن أهم إنجازاته علاقة نظرية التواصل باللسانيات فوضح مفهوم التواصل وعلاقته بالوظيفة المرجعية والتعبير والشعر منتهياً إلى رفض اعتبار اللغة " أداة

للتواصل " لأنها هي التي تؤسس كل عملية تواصلية (ص ٦ ، ٧
قضايا الشعرية) .

ويعتمد مفهوم التواصل عند ياكوبسون على ما أسماه
الحدث الكلامي أو الخطاب ويعني أن هناك مرسلاً تعنيه رسالة
ما يريد إبلاغها إلى من يخاطبه ، فإن هذا الحدث الكلامي يعتمد
على اللغة بوصفها نظاماً من أنظمة التواصل ، وأن لها عدة
وظائف مرتبطة بعناصر الاتصال التي حددها ياكوبسون في
نموذجيه وهي : المرسل ، والمستقبل ، والسياق بمعنى الموضوع
والنص أو الرسالة . وقناة الاتصال واللغة التي هي الجامع بين
المرسل والمستقبل على وظيفة واحدة .

والرسالة : وهي العنصر الجوهري في نموذج الاتصال
ذات مكون أساسي هو الكلام أو الكتابة .

ويرى ياكوبسون أن دراسة اللغة تنبع من دراسة
وظائفها، وترتبط هذه الوظائف بمكونات نموذج الاتصال أو
الحدث الكلامي على نحو ما بينا . فالمرسل يوجه رسالة إلى
المرسل إليه ، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقاً تحيل
إليه قابلاً لأن يدركه المرسل إليه ، هذا السياق إما أن يكون
كلامياً لفظياً أو كتابياً ، وتقتضي الرسالة بعد ذلك لغة مشتركة
كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه ، كما تتطلب الرسالة

اتصالاً أى قناة اتصال وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه ص
١٥ قضايا أدبية .

وتنشأ وظائف اللغة متعلقة بكل عنصر من هذه العناصر
الستة ، ولا تتجلى هذه الوظائف كلها فى رسالة واحدة ، وإنما
تتجلى كل وظيفة حسب طبيعة الرسالة ولا يعنى هذا انعدام
الوظائف الأخرى بل يعنى أن هناك وظائف تحتل المرتبة الأولى
فى رسالة ، ووظائف أخرى تحتل مرتبة مناظرة فى الرسالة ذاتها .
ويمكن تحديد وظائف اللغة فى موازاة مع عناصر الاتصال .

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

قناة اتصال

لغة (شفرة)

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

اتصالية

ميتا لسانية (لغة شارحة)

من هذا الوصف الذى قدمه ياكوبسون يتبين أن وظائف اللغة مبنية على عناصر الاتصال اللغوى . فالوظيفة الشارحة مبنية على الشفرة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه ، وتبنى الوظيفة الشعرية على الرسالة بوصفها فعلاً مبنياً أما الوظيفة الاشارية أو المرجعية فتتصل بالسياق ، والوظيفة الانفعالية تتصل بالمرسل وكذلك الوظيفة الطلبية التى تتصل بالمرسل إليه ، وتبقى الوظيفة الاتصالية المتعلقة بالاتصال أو قناة الاتصال ، واكتمالاً لنظرية ياكوبسون فى الاتصال اللغوى ، فإن اتجاه الاتصال قد ينقلب أى إن المرسل إليه أو المتلقى قد يتحول إلى مرسل . " هذا الانقلاب تعبر عنه عمومًا كلمة ارتجاع **Feed Back** ويتراوح احتمال هذا الارتجاع بحسب أوضاع الاتصال: فالحادثة تحتل ارتجاعاً متكرراً " أى أن طرفي الحادثة كلاهما يتبادل موقع المرسل والمرسل إليه ، وتختفى حالة الارتجاع لو كان هناك محاضرة أو خطبة أو مشاهدة تلفزيونية . وكل عملية اتصال يمكن أن تتعرض للتشويش بفعل عوامل خارجية . هذا التشويش يسمى ضجيجاً بالمعنى الشائع أو قد يعنى كل تشويش يمنع بث الرسالة أو تلقيها .

هذا النموذج العام للاتصال اللغوى لا يعنى أن ياكوبسون لم يكن يدرك الفروق النوعية بين أنواع الخطاب

اللغوى . إذ آمن أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة " فالقصيدة تلفتنا إلى نفسها (شكلها وصورها ومعناها الأدبي) قبل أن تلفتنا إلى الشاعر أو القارئ أو العالم . وإذا تأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى يمكن القول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قرائها وأن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقرائها " ص ١٨٢ النظرية الأدبية المعاصرة

على هذا الأساس الذى قدمه ياكوبسون وشرحناه فيما سبق ، اعتمد المؤلفان فى مناقشة قضية الاتصال الأدبي بوصفه اتصالاً لغوياً متناولين عناصر هذا الاتصال بادئين بالمرسل .

١ . المرسل :

المؤلف فى نموذج الاتصال هو المرسل ، والمؤلف عادة قد يكون فرداً أو فردين أو عدة أفراد ، ومن هنا يتحقق له وجوده التاريخى أى إنه شخص معروف بنسبته إلى زمن معين ومكان معين ، وجماعة بشرية ينتمى إليها ، وحياته لها بداية ونهاية ، أما فى حالة السير والملاحم والقصص الشعبى ، فإن المؤلف قد يكون مجهولاً ، وتزداد حوله التكهّنات والترجيحات ، وأيا كان هذا المؤلف معلوماً أو مجهولاً ، فإنه لا يقدم نفسه بطريقة

واحدة ، إذ قد يفصح عن اسمه الحقيقي مشفوعاً بشيء من
نسبه ، وقد يعمد إلى اتخاذ اسم مستعار أو إطلاق رمز من
الرموز الدالة على عمله ، أو استخدام لقب من الألقاب أو
كنية من الكنى ، وحين يلجأ المؤلف إلى ذلك فلأسباب منها ما
يمكن أن يتعرض له من أذى واضطهاد وملاحقة أمنية إذا كان
عصره من عصور الاستبداد والتضييق على الحريات فى الاعتقاد
والتفكير والتعبير ، وقد يلجأ إلى إخفاء اسمه خوفاً على موقعه
من السلم الاجتماعى إذا كان العمل الأدبى الذى يقدمه لم ينل
الإجماع على قيمته بعد مثلما فعل محمد حسين هيكل كاتب
رواية زينب فلم يذكر اسمه ووضع بدلاً منه " فلاح مصرى "
وقد يتجد المؤلف إلى الاسم المستعار كراهية لاسم أبيه أو عائلته
كأن المؤلف حين يرغب فى توكيد حقه فى التأليف يدخل فى
منافسة مع الأب ويحرص على أن يبرهن أن عمله لا يدين
بشيء لمن أعطاه اسمه فى بطاقة الهوية " ص ٢٨ قضايا أدبية
عامة.

٢ - المرسل إليه :

هو الذى يستقبل الرسالة ، لذا يطلق عليه اسم المستقبل ،
لكنه غير محدد ولا معلوم بالنسبة للمؤلف فوجوده وجود

افتراضي على عكس الاتصال الأدبي الشفاهي إذ يواجه الراوي أو المنشد الجمهور مباشرة ويتلقى عنه رسالته ويختلف الأمر مع فن الكتابة لأن الكاتب حين يكتب لا يضع نفسه في مواجهة جمهور يستقبل رسالته استقبالا مباشرا ، من هنا فإن المرسل إليه أو الجمهور له وجود افتراضي ، لكن هذا الوجود الافتراضي لا يعنى أن الكاتب حين يكتب رسالته لا يتخيل جمهوراً يلبي ما يتخيله من احتياجاته ومن ثم يتوجه إليه ويشير المؤلفان إلى هذه المسألة بقوليهما " ويظهر توجه الكاتب نحو هذا الجمهور أو ذاك - على تفاوت فعاليته ونجاحه - من خلال عدد من الأدلة المعبرة نذكر منها مستوى اللغة الذى يعتمد عليه الكاتب والمفردات الشائعة أو المتخصصة التى يستخدمها . وهناك أيضا النوع الأدبي الذى اختاره المؤلف لكتابه : فالرواية البوليسية أو رواية الخيال العلمي أو الكتاب الفلسفي أو الدراسة النفسية التحليلية أو المجموعة الشعرية لا تصل إلى جمهور واحد . وهناك أيضا نوعية الإنتاج والتوزيع المرتبطة بعوامل اجتماعية واقتصادية ، والشكل المادي الذى يتخذه الكتاب وهما يدلان على توجه إلى جمهور محدد " ص ٣١

فالكاتب يتوجه إلى جمهور محدد هو المرسل إليه الحقيقى مهما كان ذا طابع افتراضى . وإلى جانب هذا هناك المرسل إليه

الوهمى ، وينحصر وجوده داخل مساحة النص ويمكن تحديده من خلال مفهومين هما : الكتابة والراوى . أما المفهوم الأول فيعتمد المؤلفان ما قدمه رولان بارت لتوضيحه والكتابة عند رولان بارت هى مؤسسة اجتماعية يندرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة ، وصار النص الأدبي أحد أجناس الكتابة لمؤسسة اجتماعية يشاركها فى سماتها العامة ويتميز عنها بخصائص مقننة هى الأعراف والتقاليد المتعارف عليها والشفرات الأدبية . وهذا التفريق بين الكتابة والنص يشبه التفريق بين اللغة كنظام وفعل القول الفردي . وتحدد العلاقة بين الكتابة والنص بالطريقة نفسها التى تحدد العلاقة بين اللغة والكلام الفردي . فالكتابة وظيفة ذات مجموعة من الأعراف والتقاليد تمثل الإطار العام الذى يتحدد من خلاله النص ويعبر عن ذاتية المؤلف ولغته يؤكد ذلك قول رولان بارت الذى استعان به المؤلفان عن الكتابة بأنها " تعبر عن مساحة الحرية التى لا تخلو من القيود والتى يتحرك فيها المؤلف ... الكتابة وظيفة : أنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع .. أنها اختيار المجال الاجتماعى الذى ينسب إليه الكاتب طبيعة لغته " وما دامت الكتابة اختيار المجال الاجتماعى ، فأما تحدد صورة المرسل إليه الوهمى من خلال الكتابة التى يعتمدها المؤلف - كتابة أرسقراطية / فنية /

اشتراكية - عن رغبة الكاتب في الانتماء الاجتماعي والسياسي وعن حلمه بالتضامن مع مجموعة يتوجه إليها ويأمل في أن يتم اعتباره ممثلاً لها " . أما الراوى فلا وجود له إلا داخل النص الروائي ، والنصوص الروائية تقدم صورة الراوى الذى يتوجه إلى القراء في انتظار معرفة مدى استجاباتهم لما يرويه والطرائق التى يتبعها في تقديم الحدث الروائي ، وبذا تنشأ بالتوازي علاقة وهمية بين الراوى والمرسل إليه الخيالى أو الوهمي أيضا مثل العلاقة التى نشأت بين المؤلف والقارئ إلا أن العلاقة الأولى علاقة محدودة بحدود النص الروائي ، فهى علاقة متصورة أو متخيلة ، أما العلاقة الثانية بين المؤلف والقارئ فعلاقة خارج النص وليست متخيلة . والمرسل إليه الوهمي هو الذى اعتدنا أن نسميه المروى له ، يذكر المؤلفان " أن لمفهوم المروى له ميزة خاصة وهى أنه دقيق وأنه يربط القارئ بشريكه الحقيقي ، فكما ينتمى المؤلف والقارئ كلاهما إلى عالم الحقيقة ، يجد المروى له شريكاً في عالم النص هو الراوى " .

٣. الرسالة :

هى أساس فعل التواصل لأن العناصر الخمسة الأخرى تدور حولها وتنبتق منها ، وتكون الرسالة مما هو منقول وفق

نظام يصل بين المؤلف والقارئ . والرسالة نص مكتوب يحمل عدة معان تكون ما يعرف بالمعنى الكلى . وإذا كان المعنى الكلى هو جوهر الرسالة فإن هذا المعنى لا تتحدد أهميته إلا عبر كيفيات صياغة الرسالة وكيفيات نقلها . وقد استخدم النقاد كلمة رسالة فى السنوات ١٩٤٥م - ١٩٦٠م للتعبير عن المعنى الأخلاقى والفلسفى والسياسى . وتمثل الرسالة أو النص علاقة مشتركة بين المؤلف والقارئ ، والاتصال الذى يرتبط به التلقى هو " الاتصال الأدبى على وجه التحديد ويعنى " نشاطاً مشتركاً بين القارئ والنص يؤثر فيه كل منهما فى الآخر فى عملية تنظيم من تلقاء ذاتها " والنص الذى يمثل محور عملية الاتصال الأدبى لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وهو وسيط بين الأفق الذى ظهر فيه وآفاقنا الراهنة المتغيرة وهو لذلك غير مستقر " فهذا ما أكدته إيزر عندما ذهب إلى أن العمل الأدبى يتشكل من خلال فعل القراءة ، وأن جوهره ومعناه ، لا ينتميان إلى النص ، بل إلى العملية التى تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ " ص ٢٤ نظرية التلقى .

٤ . قناة الاتصال : حينما تحدث إيمانويل فريس ، وبرنار

موراليس عن قناة الاتصال كان حديثهما يعنى وسائط الاتصال
المادية التى تبدأ من كتابة المؤلف للنص ، وتنتهى بفعل القراءة
وامتلاك القارئ للنص فى صورة كتاب وما بين البداية - النص
- والنهاية النص المطبوع المنشور ، تقع عدة مراحل تمثل فى
مجموعها قناة الاتصال التى أشار إليها باكوبسون فيما سبق بأنها
قناة فيزيقية - أى مادية من جانب - وربط نفسى بين المرسل
والمرسل إليه يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه . انظر
ص ٢٧ قضايا الشعرية .

وأول عناصر هذا الاتصال المادى عند إيمانويل وبرنار هو
المخطوط ويقصدان به " النص الذى يضعه الكاتب قبل أن
يتحول إلى نسخ مطبوعة ومتعددة . والمخطوط من الناحية
المادية له صور متعددة أولها أن يكون بخط المؤلف ويمكن أن
يكون من إملاء المؤلف " ص ٣٥ ، ٣٦ قضايا أدبية عامة .
ويضاف إلى هذا أن النص يعد مخطوطاً ما لم ينشر حتى وإن كان
مكتوباً بواسطة آلة من الآلات . وليست الكتابة فقط دون
النشر هى كل ما يميز المخطوط ، إذ يمكن - فيما يرى المؤلفان
- أن يكون النص مخطوطاً مع أنه شفوى أى إنه قد تم تسجيله
صوتياً قبل نقله إلى الصورة الخطية . وتعود أهمية المخطوط إلى

أنه يمثل النص في صورته قبل الأخيرة إذ يمكن أن يضيف إليه المؤلف ما يريد وأن يحذف كذلك ، وأن يعدله تعديلاً جوهرياً ، والنص في صورته المخطوطة على هذا النحو يعنى أنه مشروع عمل لم يتم ، ويشير إلى أن الصورة الأخيرة التى تقع فى أيدينا ليست هى الصورة التى كتبها المؤلف واستقر عليها فى الغالب . ويدرك المؤلفان هذه المسألة بقولهما : " ومهما كانت صورة المخطوط فإنها ليست نسخة فنية للكتاب . فالتردد الذى تعكسه والزيادة والحذف والتصحيح كل ذلك يبين عمل الكاتب وأنه عمل لا ينتهى أبداً خلافاً للكتاب المطبوع والمنشور الذى يقتنيه القارئ . وهكذا يؤدى النظر فى المخطوطات إلى تسليط الضوء على تكوين الآثار الأدبية لأنه يوضح أن الصياغة النهائية للنص التى نجدتها فى الكتاب المطبوع والمنشور هى نتيجة عمل وحصيلة اختيار بين الممكنات " ص ٣٦

أما العنصر الثانى من عناصر قناة الاتصال فى رأى إيمانويل وبرنار فهو الناشر الذى تتحدد وظيفته فى صناعة الكتاب بوصفه سلعة ينبغى أن تتوفر فيها شروط الجودة . والكتاب المخطوط هو مدار العلاقة بين الكاتب والقارئ . وتنهض هذه العلاقة على جانبين أولهما : القيمة الفنية والتجارية

للمخطوط الذى كتبه الكاتب إما بتكليف من الناشر وإما
بوازع علمى أو نفسى من الكاتب . ويحدد الناشر القيمة الفنية
والستجارية بعرض المخطوط على لجنة قراءة تتنوع بحسب دور
النشر تضع لكل نص علامات قراءة ، يبنى عليها الناشر قراره
برفض نشر هذا المخطوط أو قبول نشره . والثانى هو البعد
القانونى الذى يتحقق بتوقيع عقد بين الطرفين . ويرتبط العنصر
الثانى وهو الناشر بالعنصر الثالث من عناصر قناة الاتصال ،
وهو الطابع ودوره دور فنى وهو إخراج الكتاب بعدد معين من
النسخ المتشابهة تلبية لطلب الناشر ووفقاً لشروطه ، لأن هذا
الأمر يرتبط بالعنصر الرابع من عناصر قناة الاتصال وهو
التسويق والنشر. وهذا العنصر اقتصادى خالص .

٥. المرجع :

المرجع أو السياق هو الموضوع الذى نتحدث عنه
الرسالة . ويكون لغوياً أو يمكن التعبير عنه لغوياً أى يمكن أن
يكون مكتوباً أو شفوياً . وفى عملية الاتصال اللغوى عمومًا
هناك مرجعان أو سياقان الأول المرجع الوضعى أى الذى يحيل
القارئ إلى بيئة أو كائنات أو أشياء موجودة فعلاً إذا كان النص
أو الرسالة لا تمثل حدثاً أدبياً أو لا تحمل صفة الأدب وهذا

المعنى هو ما أشار إليه المؤلفان إيمانويل وبرنار في قولهما : " ترتبط صفة المرجع بوظيفة الرسالة التي تحتوى دائماً على قدر من المعلومات ، لأن الرسالة مهما كانت وظيفة اللغة التي اختارها لنفسها تنتمى إلى الواقع أو ما تظنه الواقع لهذا نستخدم في هذه الحال مصطلح مرجع وضعى " ص ٤٥

أما الثانى فهو المرجع النصى ، ويرتبط بعملية الاتصال الأدبي . فالنص الأدبي لا يحيل إلى وجود حقيقى يتضمن أشياء وكائنات كما سبق يمكن للكاتب أو القارئ أن يتحقق منها ، " فالمرجع محصور الوجود داخل إطار الحكاية لأن النص الأدبي نص متخيل وليس نصاً فى التاريخ أو الاجتماع ... والكاتب يتبع منطقاً لا يمنع من حيث المبدأ من إعادة تشكيل الواقع أو اختلاق بعض عناصر الحكاية " . ص ٤٦

٦- الشفرة :

هى مجموعة العلامات التي يستخدمها المرسل فى إصدار رسالته إلى المستقبل وهذه الشفرة ذات موقع مؤثر فى عملية الاتصال اللغوى عموماً والاتصال الأدبي على وجه خاص ، ولا يمكن للشفرة أن تؤدي وظيفتها الاتصالية ما لم يكن هناك اتفاق على دلالاتها بين المرسل والمرسل إليه . لذا يخضع الاتصال

الأدبي كما يخضع الاتصال اللغوي لمبدأ عام وهو أن يكون لطرفي الاتصال معرفة كافية بالشفرة نفسها ضمانا لفعالية الرسائل المنقولة ثم يتميز الاتصال بعد ذلك بعدة خصائص تتعلق بكيفية إنتاج الرسالة وكيفية تأويل معناها .

أول هذه الخصائص أن هناك مستويين في تحليل الشفرة الأول كما يذكره إيمانويل وبرنار أن الاتصال الأدبي يندرج في الإطار العام للاتصال اللغوي ، ويستخدم الاتصال الأدبي الشفرة اللغوية على جانبين : جانب سمعي مثلما يحدث في المسرح . وجانب بصري مثلما يحدث في القراءة ثم يشير المؤلفان إلى التفريق بين عدد من الحالات منها أولا : حالات الاتصال الأدبي التي لا يدخل فيها الشفرة . وثانيا : الحالات التي يختلط فيها الشفرة اللغوية بالشفرة الأيقونية (أو شفرة الصورة) والنصوص المكتوبة المصحوبة بالصور . وثالثا : هناك المسرح الذي يجمع بين الشفرة اللغوية (كلام الممثل) والشفرة الأيقونية (الديكور والملابس) والشفرة الحركية (التمثيل) .

أما المستوى الثاني - تعدد المعاني - فيتصل بطبيعة الرسالة الأدبية التي تهتم بكيفية الصياغة (الشكل) كما تهتم بالدلالات وهذا ما أشار إليه ياكوبسون باسم " الوظيفة الشعرية " التي تبرز الجانب الملموس من العلامات وتعمق بذلك

الثنائية الأساسية المكونة من العلامات والأشياء . فاللغة في الرسالة الأدبية ليست كلغة العلم أو الحديث اليومي أحادية المعنى ، بل هي لغة منتجة للمعنى دائما حسب أفق المتلقى عنده . وتعدد المعنى يحدد الخاصية الثانية للشفرة اللغوية في عملية الاتصال الأدبي هذه الخاصة هي ما سماه المؤلفان " التضمنين " ويعنى عندهما التفرقة بين معنيين : المعنى المعجمي والمعنى السياقي . " فالكلمات التى نستخدمها تحمل نظريا معنى أوليا هو معناها التعيينى الذى يحدده المعجم . فكلمة بيت تعنى المبنى الذى نساكن فيه . وهذا التعيين يميزها من الكلمات الأخرى مثل قصر / كوخ / خيمة وغيرها . ويميل منطق المعجم إلى اعتماد منظور يقيم علاقة بسيطة بين الكلمات والأشياء . ولكن الواقع مختلف فعلا . ففي نظر المرسل ونظر المتلقى هناك معنى واحد أو أكثر يضاف إلى المعنى التعيينى " ص ٩٤ هذا المعنى الإضافي هو المعنى السياقي أو التضمنين . فكلمة بيت قد تحمل إلى جانب معناها العملى فكرة الحماية أو الضيافة أو الحنين أو الطفولة الضائعة أو العائلة . وقد تحمل فكرة السجن أو القيد أو تسلط الأب .

فالمعاني الإضافية أوسع من المعنى المعجمى ، وتتأثر بمقاصد المؤلف وبكيفية تلقى القارئ الرسالة ، وبالظرف التاريخي

والاجتماعى الذى يعين فيه طرف الاتصال . ومن ثم فان الرسالة تظل منتجة ما لا نهاية له من المعانى وينتهى المؤلفان إلى القول بأنه " لا يمكن حصر الجملة الأدبية فى التعبير عن المعنى البسيط . فالشفرة اللغوية التى تتيح للكاتب إمكان التشديد على دلالة الرسالة وعلى شكلها وعلى الشفرة التى سمحت بإنتاجها تشكل بنفسها مصدرا لتعدد المعانى لأنه يصعب دائما أن نحدد بدقة ما هو الأهم فى الرسالة كما أن التضمينات التى تحملها الكلمات التى نستخدمها تغنى هذا التعدد فهى تشكل ، بما تحمله من قيم أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية وجمالية ، شفرات إضافية تلتصق بالشفرة اللغوية وتلفتنا إلى أن الكاتب والتارئ يقرآن بعمل أدبي بحسب العصر الذى يعيشان فيه وموقع كل منهما فى المجتمع " ص ٥٠

عوائق الاتصال الأدبي :

ذكرنا فيما سبق عناصر الاتصال الأدبي التى تستهدف نقل رسالة ما من المرسل إلى المستقبل ، وتبين كيف يتعرض هذا النقل لوسائط عديدة كل منها ينهض بدور ما يتكامل مع الأدوار الأخرى فى سبيل إنتاج معنى ما من المعانى تحض عليه الرسالة لتحقيق الأثر المقصود فرديا أو جماعيا . ولكن مسألة

الاتصال هذه على الرغم من أهميتها يمكن أن تتعرض لعدة عوائق أساسية تتصل بمستويين الأول يتصل بالجانب المادى أو التقنى ، ويتمثل فى الصورة التى يتخذها النص أو الرسالة ويقع فى يد القارئ . وهذه الصورة هى التى يكون عليها الكتاب المطبوع وما يمكن أن يتعرض له من سوء الطباعة والجمع والإخراج ، وكذلك الأغلاط المطبعية وتكرار الصفحات وسقوط صفحات أخرى ، والتحجير غير المتجانس وتجانس ألوان غلاف الكتاب أو عدم تجانسها ، ونجاح عملية توزيع الكتاب أو إخفاقها . كل هذه العراقيل هى ما أشار إليه المؤلفان إيمانويل وبرنار وصارت متعلقة بقناة الاتصال وهى إحدى عناصر الاتصال اللغوي العام .

أما المستوى الآخر فيتصل بالجانب المتعلق بالشفرة ويعرقل الاتصال الأدبي ، ووضحاة فى عدم امتلاك الشفرة على النحو المطلوب . فعلى المستوى النظري ، نجد أن جودة الاتصال بين المرسل والمستقبل تفرض أن يمتلكا نظاما واحدا للعلامات ، أو على الأقل أن يشتركا فى معرفة جزء مهم من هذا النظام ، وهذا يعنى أن يشترك القارئ والمؤلف فى الكفاية اللغوية ، لكن هذا الافتراض النظرى لا يحدث دائما بشكل مثالى إذ لا يوجد شخصان متساويان تماما فى الكفاية اللغوية إذ

لابد أن يكون هناك تفاوت نسبي بين فرد وآخر ، هذا من حيث الكفاية اللغوية ، ومن حيث مفردات الرسالة ، وهي مفردات لغوية تخضع للتطور التاريخي في الدلالات ، نجد أن هذا التطور يمثل صعوبة في فهم النص وقراءته ، ويضع حدودا لقدرة النص على التأثير المطلوب إذ يتفاوت هذا التأثير والتجاوب مع النص من قارئ إلى آخر .

والأخذ بمبدأ الكفاية اللغوية يعنى أن المؤلف والقارئ على قدر واحد من العلم باللغة وكيفياتها ، وبالموقف الثقافي من الحياة ، وهذا أمر غير وارد ولا مطلوب لان التنازع الذى ينشا بين المؤلف والقارئ ينشا للسبب نفسه ، ولو تساويا ما كان هناك أدنى حاجة إلى التفسير والتذوق .

ويستمر ايمانويل وبرنار في مناقشة عرائق الاتصال المرتبطة بالشفرة فيذكران الشفرة الجمالية وكيف تختلف من عصر إلى عصر ومن بلد إلى بلد ومن فئة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أخرى وهذا يمثل سببا جوهريا لاختلاف تأويل النص من قارئ إلى قارئ ويشيران إلى ذلك قائلين : " ويفترض الاتصال الأدبي أن يتشارك المؤلف والقارئ إلى حد ما على الأقل في شفرة جمالية واحدة قد تختلف من عصر إلى عصر ومن بلد إلى بلد ولا شك في أن لمشاركة القارئ في شفرة المؤلف

الجمالية تجليات اجتماعية واضحة وهي تأتي نتيجة عملية
ترسيخ ثقافي ولكن هذه المشاركة مرهونة أيضا بالسياق التاريخي
الذي تجرى فيه القراءة ويفترض الاتصال الأدبي أخيرا أن
يشارك القارئ بقدر ما في شفرة المؤلف الثقافية فكل نص يرد
القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم يكون فهمه لها شرطا لفهم
النص " ص ٥٣.

الفهرس

أما قبل ٩ - ٣

١- مصطلح النص فى النقد الأدبى ٦٩ - ١٠

٢- نحو النص فى فكر مندور النقدى ٨٩ - ٧٠

٣- مفهوم الشعر عند ابن خفاجة ١٨٣ - ٩٠

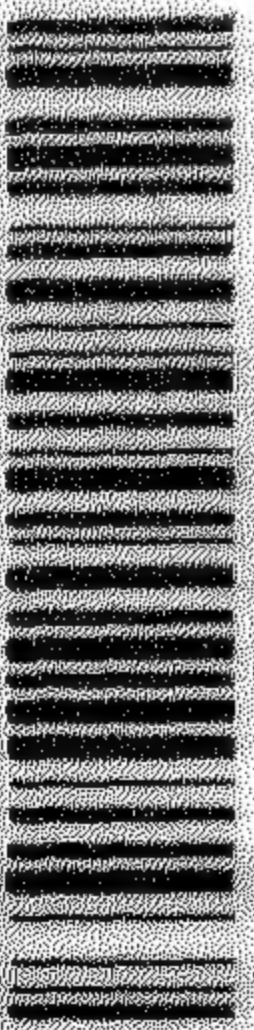
٤- تأثير المكان فى تفسير مقولات النقد الأدبى ١٩٥ - ١٨٤

٥- الاتصال الأدبى ٢٢٠ - ١٩٦

للمؤلف

- نقد الشاعر فى مدرسة الديوان .
- الاستعارة المرفوضة .
- مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين .
- قراءة النص : دراسة فى الموروث النقدى .
- نظرية الشعر قراءة الناقد قديم .
- ابن الرومى : الصوت والصدى فى النقد القديم .
- التعبير الاصطلاحي ولغة الأدب .
- نقد الشعر ونقد الثقافة .
- وميض الفكر دراسات عن شوقي ضيف وطه حسين .

Bibliotheca Alexandrina



0472661